STATE LIBRARY OF PENNSYLVANIA
3 0144 00487509 2

CLASS 830.9 BOOK H 554

VOLUME 2

PENNSYLVANIA
STATE LIBRARY

Die

deutsche Nationalliteratur

seit dem Anfange des

achtzehnten Jahrhunderts, besonders seit Lessing,

bis auf die Gegenwart,

historisch und ästhetisch-kritisch dargestellt

von

Dr. **Joseph Hillebrand,**

Großherzogl. Hessischem Oberstudienrathe und ordentlichem Professor der Philosophie an der Universität in Gießen, des Großherzoglichen Ludwigsordens Ritter.

Zweiter Theil.

Hamburg und Gotha,

Friedrich und Andreas Perthes.

1845.

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
[illegible] from the [illegible] of Museum [illegible] Library Services as administered by the Pe[illegible] [illegible]ent of Educ[illegible] th[illegible] [illegible]fice [illegible]onwe[illegible]

[illegible] details/vol2died[illegible]en00[illegible]

Univ
e

Vorrede.

Nur wenige Worte der Verständigung mögen diesen zweiten Theil bei dem Publikum einführen, das, wie es scheint, den ersten nicht ganz ungünstig aufgenommen hat. In dem Vorworte zu diesem letzteren habe ich erklärt, daß das ganze Werk auf zwei Theile berechnet sey; allein bei dem Fortschritte des Druckes merkte ich bald, daß der in Aussicht genommene Raum schwerlich hinreichen dürfte, um den Gegenstand in angemessener Weise darzustellen. Denn da es eigenthümlicher Zweck des Buchs ist, die vaterländische Literatur in dem auf dem Titel bezeichneten Zeitraume vornehmlich aus dem Gesichtspunkte der allgemeineren Bildung zur Anschauung zu bringen; so scheint ein Haupterforderniß zu seyn, das Wesentliche mit möglichster Bestimmtheit und zugleich in solcher Vollständigkeit zu charakterisiren, daß ein hinlängliches Bild gegeben und ein gehöriges Verständniß vermittelt wird. Hätte das Folgende nun in einem Theile zusammengedrängt werden müssen, so würde Vieles die gebührende Erledigung weder in historischer noch in ästhetischer

23485

Hinsicht haben gewinnen können. Auf mein bezügliches Vorhalten ließ sich daher der Herr Verleger (wie ungern er auch von dem Inhalte seiner Ankündigung abwich) bereit finden, eine mäßige Erweiterung des Werkes zu gestatten; und so wird denn ein nicht zu umfangreicher dritter Theil hinzukommen. Derselbe soll die Geschichte der Nationalliteratur während des gegenwärtigen Jahrhunderts enthalten. Da letztere aber nach allen ihren Seiten hin an Göthe und Schiller anknüpft, so glaubte ich, auch abgesehen von der hohen Wichtigkeit, welche diese beiden größten Träger unserer klassischen Literatur an und für sich haben, ihnen schon wegen jener ihrer Stellung zu der Folgezeit eine vorzügliche Aufmerksamkeit zuwenden zu müssen. Dazu kommt, daß meines Wissens Beide, wie vielfach sie auch besprochen seyn mögen, doch noch keine umfassende und direkte, dabei ununterbrochene Zusammenordnung gefunden haben. Dieses Alles bestimmte mich, sie in ausführlicher Parallele darzustellen und ihnen den ganzen zweiten Theil zu widmen. Wenn ich an Beiden das, was mir vorzüglich schien, mit vollster Anerkennung hervorzuheben suchte, während ich auf das Verfehlte entschiedene Betonung legte; so war das Eine wie das Andere um so nöthiger, als theils das Urtheil über diese zwei großen Männer noch vielfach schwankt, theils auch die Einsicht in ihr Verhältniß zu der vaterländischen Gesammtliteratur solches zu fodern scheint. Die Methode, Beide möglichst sich durch sich selbst charakterisiren zu lassen, zugleich die Ansichten anderer Kritiker, wo sie bezeichnend genug seyn mochten, kurz zu berühren (wie ich in dieser Weise auch im ersten Theile verfah-

ren), muß, denk' ich, zur Förderung einer vornehmlich objektiven Anschauung dienlich seyn.

Der dritte Theil wird während des nächsten Winters erscheinen.

Gießen, im August 1845.

Hillebrand.

Inhalt.

Viertes Buch.

Die nationalliterarische Klassik.

Seite

Einleitung 3

Erstes Kapitel.

Göthe (Allgemeine Charakteristik) 8

Zweites Kapitel.

Göthe (Leben und Werke) 68

Drittes Kapitel.

Schiller (Allgemeine Charakteristik) 289

Viertes Kapitel.

Schiller (Leben und Schriften) 323

Viertes Buch.

Die nationalliterarische Klassik.

Viertes Buch.

Die nationalliterarische Klassik.

Allgemeine einleitende Ansicht und Bemerkung.

Mit dem Ende der achtziger Jahre trat die Katastrophe ein, worauf sich Gedanke und Absicht des ganzen Jahrhunderts gerichtet hatten. Die Emancipation der Menschheit durch die des Individuums war das Ziel, dem Alles galt, dem die Talente und der Muth der Einzelnen, wie die Neigung der Völker sich zugewandt. Ein gleich regsames Bemühen um persönliche Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, wie um die Fortbildung und Erhebung des Menschlichen überhaupt, begegnet uns von allen Seiten her, auf der Höhe der Ideen und in den Kreisen der bürgerlichen Strebungen, auf dem Gebiete der Kirche nicht minder als auf dem des Staates, in der Wissenschaft und im Leben. Wer nun in jenen Anstrengungen, sey es des Denkens oder Wollens, darum weil in beiderlei Hinsicht Verirrungen stattgefunden, nichts sehen mag, als dünkelhafte Opposition gegen Alles, was Gesetz und Recht geheiligt, als frivoles Spiel mit Religion und Wahrheit, wer in den Bewegungen der Gemüther nichts Anderes finden will, als egoistische Leidenschaft und zerstörungssüchtige Neuerung, kurz, wer nicht versteht oder nicht Lust hat, die Erscheinungen jenes emancipativen Jahrhunderts, das in mehr als einer Rücksicht das Princip der Reformation erst zu seinem Rechte brachte, nach ihrem eigentlichen Ziele und ihren innersten Motiven zu fassen und zu beurtheilen, dem bleibt freilich nichts übrig als eine trostlose Öde, aus der ihm keine Zeugen edleren Sinnes an-

sprechen, sowie es ihm ein unbegreifliches Räthsel scheinen muß, wie aus dieser absoluten, inhaltsleeren Verneinung ein so herrliches Reich der Geistesfülle, der Volkswohlfahrt, der Freiheit, der allseitigsten bürgerlichen wie menschlich-idealen Thätigkeit erwachsen mochte. Jene Krisis aber, in welcher sich alle Richtungen und Bewegungen des Jahrhunderts zur Geburt der neuen Zukunft versammelten, war einerseits die politische Umwälzung, die in Frankreich ihre allgemein-menschheitliche Idee zu vollziehen suchte, nachdem sie früher in England und später in Amerika zunächst nur auf lokal-nationale Grenzen beschränkt geblieben war [1]), andererseits die philosophisch-wissenschaftliche Reformation, wie sie gleichzeitig in Deutschland, von Kant festgestellt, das Selbstbewußtseyn auf seine eigene Basis und selbstgeschaffene Freiheit zurückführte. Beide Erscheinungen ruheten im Wesentlichen auf denselben Principien, waren im Wesentlichen aus denselben Elementen entsprungen, leiteten zu denselben Resultaten. Den Geist als solchen zum Mittelpunkte der Geschichte zu erheben, das persönliche Selbst in seinem subjektiven Urrechte als den eigentlichen Träger der wahren Bildung hinzustellen, die Monopole der einzelnen Freiheiten sowie der Autoritäten in Staat, Kirche, Schule und socialem Leben aufzuheben, um an ihrer Statt die gemeinsame Freiheit einzuführen und das Gesetz auf den Thron zu bringen, mit einem Worte, das Menschliche allen Menschen als dieselbe Aufgabe und dasselbe Recht zugänglich zu machen, dieses war es, wohin jene zwei großen kritischen Erscheinungen gleichmäßig zielten. So mußte es denn kommen, daß in politischer und socialer Hinsicht derjenige Stand, der alle anderen mehr oder minder an sich knüpft, der dritte Stand, das Übergewicht gewann [2]), in religiöser Beziehung die Philosophie ihre selbsterrungenen Ideen durchzusetzen suchte, und in der Wissenschaft die Korporation sich der Konkurrenz der Talente nicht länger entziehen

1) „Jedes einzelne Jahr des Jahrhunderts," sagt Frau v. Staël von der Revolution, „führte auf allen Wegen dahin." Betracht. üb. die vornehmsten Begebenheiten der fr. Revolut. Bd. I. Th. 1. K. 7.

2) Schon im Jahre 1793 schrieb Spittler: „Man fragt jetzt in jeder Geschichte der europäischen Staaten darnach, wann und wie ist ein dritter Stand emporgekommen? wie haben sich die Verhältnisse der Stände zu einander, und wie die Verhältnisse der Stände zu den Regierenden gebildet?" Entwurf der Geschichte der europ. Staaten. 1793. Abt. I. Vorr.

konnte. Der Zeitpunkt war eingetreten, „wo," wie Göthe in der Novelle sagt, „es deutlich wurde, daß alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, Jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann genießen sollen." Diese Stufe menschlich-freier Bildung, welche allerdings schlechthin nur aus der Wurzel des auf sich selbst gestellten Subjekts ersprießen und in der Gemeinschaft der socialen Beziehungen die Menschheit selbst auf ihrer Geisteshöhe zeigen und zu ihrer eigenen vollen Gegenwart bringen will, ist nun auch die wahre Seele und der wesentliche Gehalt derjenigen nationalen Literatur, die wir in unserer Geschichte als die vorzugsweise klassische zu bezeichnen pflegen. Die Poesie zugleich zum Spiegel und Leiter der Kultur zu machen, die Wissenschaft mit der Kunst möglichst zu vermählen, überhaupt aber der Freiheit des Gedankens wie den Ideen des Genies den höchst vollendeten und bedeutsamsten Ausdruck zu geben, ist das Charakteristische dieser unserer Literaturzeit, die mit den letzten achtziger Jahren beginnt und bis in das erste Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hinüberreicht. Göthe und Schiller erscheinen als ihre eigentlichsten Träger und Vertreter sowohl dem bezeichneten Inhalte nach, als auch hinsichts der Richtungen, der poetischen und wissenschaftlichen; denn auch in letzter Beziehung dürfen Beide jedenfalls das Verdienst ansprechen, die Eigenthümlichkeit des neuen national-prosaischen Sprachausdrucks fester bestimmt, die Klarheit der Auffassung und die freiere Methode der Behandlung gefördert und dem allgemeineren Bewußtseyn Empfänglichkeit und Verständniß für wissenschaftliche Gegenstände theils eröffnet, theils erweitert zu haben, hier wie in der Dichtkunst vollendend, was Lessing begonnen und begründet. Beide theilen unter sich die Erbschaft der langen Mühen und Sorgen eines halben Jahrhunderts, die sie aber nicht gleich verschwenderischen Söhnen leichtsinnig vergeuden, sondern mit eigener bedeutender Anstrengung anlegen und zu dem reichsten und gediegensten Kapitale für künftige Bildung erheben. Daß sie selbst noch Theil genommen an der Arbeit des Erwerbs, daß sie die Jahre des Kampfs, der Zerrissenheit, des drangvollen Suchens und Strebens mitgelebt und miterfahren, gab ihrem Genie erst den rechten Beruf, das schöne Werk der klassischen Nationalbildung zu seiner Reife hinzuführen.

Wenden wir nun den Blick dem Anfange dieser Epoche zu, so sehen wir, wie der Jugendsturm ausgetobt, wie die vielfachen Versuche trefflicher Talente, die sich nur zu oft in die falsche Stellung eingebildeter Genialität hineinzwangen, gediegenem Wirken allmälig Platz gemacht, wie überhaupt die Mäßigung besonders auf dem Grunde näherer und besserer Bekanntschaft mit dem Geiste des Alterthums dem frischen Streben sich zugesellt hatte. Ebensowohl bemerken wir aber auch, wie all dieses Ringen, Suchen, Verneinen und Behaupten der drangvollen Generation dahin auslief, der Reife und Fülle der neuen klassischen Literatur den Boden zu bereiten und die Elemente ihres Wachsthumes zuzuführen. Was auf diesem Wege erstrebt und errungen wurde, ist in drei Werken vor uns hingestellt, welche als bedeutsame Zeugen des Aufgangs einer neuen Geistessonne aus der Zeit der Drängniß still hervortreten, die wesentlichen Keime zukünftiger Saat bewahrend — Lessing's Nathan, Herder's Ideen zur Philosophie der Geschichte und Kant's Kritik der reinen Vernunft. Der Nathan zeigt uns die religiöse und ethische Weltanschauung, die freie Vernunftreligion, zu der sich die Folgezeit zunächst bekennen sollte, die Herder'schen Ideen signalisiren die Spitzen des menschheitlichen Kosmopolitismus, dem unsere Literatur fortan besonders zuneigte, die Kant'sche Kritik aber zeigt den archimed'schen Punkt, von welchem aus die Welt des freien Geistes sich erheben und ihren neuen Lauf beginnen konnte. Alles, was uns die Epoche in poetischer und wissenschaftlicher Hinsicht zu bieten hat, es sind Ausführungen jener Werke, Behandlungen der Themen und Fragen, welche in ihnen niedergelegt, angeregt und eingeleitet worden sind. Göthe und Schiller wurden die Vollzieher des neuen Bundes, der dort eingegangen worden; sie gaben aus der Fülle ihres Genies, was dort versprochen. Als sie jene Fragen im Geiste der Zeit beantwortet, als sie die Lehre der subjektiven Genügsamkeit des Geistes hinlänglich ausgesprochen und der Welt das Ziel, wohin sie fortan zu streben, nämlich die frei vermittelte Einheit zwischen Natur und Bildung, zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Idee und Leben, vollständig aufgezeigt, hatten sie ihren hohen Beruf vollendet und mochten getrost der Zukunft überlassen, ihre Gaben zu benutzen, ihre Wege zu verfolgen, ihre Standpunkte zu erweitern und sie mehr und mehr in die Mitte

der gesammten bürgerlichen, sittlichen, geschichtlichen und religiösen Verhältnisse vorzuschieben. Kaum hat die Kulturgeschichte nächst Homer noch ein zweites Beispiel solcher universaler Einwirkung der literarischen Genialität auf das Bewußtseyn nicht bloß der Mitzeit, sondern einer weiten, großen und reichen Zukunft aufzuweisen. Nicht bloß Deutschland ruhet mit seiner Bildungsmacht auf diesen Säulen seiner Literatur, sondern auch das Ausland lehnt sich vielfach an sie an. Und wie möchte es anders seyn, da die herrschenden Ideen der neuen Zeit nirgends so bestimmt, so tief, so rein und wahr und in so vollkommner Form ausgesprochen liegen, als auf dieser Seite? Göthe und Schiller bezeichnen den Anfang der Weltliteratur und stehen doch tiefer und fester auf deutschem Grunde, als irgend Andere. Das geistige Leben unseres Volks hat sich in ihnen gesammelt, um aus ihnen mit gesteigerter Wärme und Kraft in seine Adern zurückzudringen und sein weltbürgerliches Menschenthum zu innerlicher Gediegenheit zu steigern. Und so bewegen sie sich auf der Höhe unserer nationalen Gesammtbildung, die aus ihren Werken in tausend Zügen wiederstrahlt. Wie nun aber in unserer Literatur selbst alle späteren Richtungen und Entwickelungen, von der romantischen Schule an bis auf die vielseitigen Gestaltungen der Gegenwart herab, von dort ausmünden, wird im Verlaufe der folgenden Darstellung an gehöriger Stelle berührt werden. Form und Motive, wie sie sich auch nüanziren, Sprache und Ton der Bewegung, wie vielseitig sie auch scheinbar wechseln, ästhetische Standpunkte und Tendenzen, wie verschieden sie dem ersten Blicke sich darstellen mögen, haben in den Leistungen jener beiden Männer ihre Haltpunkte, ihre Grundlinien und Grundlaute. Mit ihnen haben wir daher diese klassische Epoche nicht bloß zu beginnen, sondern sie auch an ihnen größten Theils fortzuführen. Es wird dabei nicht bloß darauf ankommen, die Produktionen derselben an und für sich zu vergegenwärtigen, sondern auch nachzuweisen, wie Beide in ihrer Verschiedenheit sich ergänzen, wo sie bei ihrem Auseinandergehen wieder zusammentreffen, wie sie endlich in edelster Gemeinthätigkeit die höchsten Aufgaben der Poesie, der Bildung und des sittlichen Strebens zu behandeln und zu lösen suchen. Was neben ihnen auf dem Gebiete der Literatur, dem wissenschaftlichen wie dem ästhetischen, Weiteres erwuchs, kann erst nach ihnen seine Stelle

und allgemeine Würdigung finden, theils um den Anblick der vollen Persönlichkeiten nicht zu stören, theils auch, weil das Meiste von diesen letztern selbst wiederum vielfach bedingt erscheint.

Erstes Kapitel.

Göthe.

(Allgemeine Charakteristik.)

Nicht ohne Scheu und Verlegenheit trete ich dem Manne näher, dessen Bild zu zeichnen, ich nun unternehmen muß. Es ist nicht seine Größe, die mich drücken möchte, denn diese ist einfach, still und von menschlicher Ansprache, auch nicht der Reichthum seiner Werke, der mich überwältigen könnte, denn der ist gediegen und ohne Prunk, mehr eine freundliche Gabe als übermüthiges Großthun — was mich zagen läßt, ist das Gewirre der Meinungen, die über sein Leben und Wirken wie helle und dunkle Wolken treiben, es sind die Parteien, die individuellen Sympathien und Antipathien, die sich in äußersten Gegensätzen um seine Person und Werke drängen, es sind die tausend Urtheile, die aus ebenso vielen Schriften hervorstreben und sich hier in oberflächlicher Leichtfertigkeit, dort mit dem Ernste kennerischer Kritik, bald im Tone romantischer Helldunkelei, bald mit der Miene schulphilosophischer Pedanterie, auf der einen Seite in sittenrichterlicher Strenge und theologischer Frommgläubigkeit, auf der andern in politischer Eiferei und allerlei kleinlicher Leidenschaft kund geben, und eher auf alles Andere als auf die eigenthümliche Originalität, wodurch der Mann der erste Dichter seiner Nation und seiner Zeit geworden, gerichtet sind. Nur Wenige reden über ihn mit freier Umsicht und sachlicher Würdigung, mit Liebe und Strenge zugleich, wie es sich bei einem so wichtigen und theueren Gegenstande ziemt. Aus der Mitte dieser Stimmen nun hervorzutreten und ein klar-bestimmtes Wort, wahr und verständlich, in Ernst und Theilnahme auszusprechen, fodert ebenso sehr, daß man jene gehörig vernommen und erwogen habe, als daß man

durch unabläſſiges Betrachten mit der Perſon des Dichters und ſeinen Werken in vertraute Nähe gekommen ſey, ihm ſelber ſeine eigenſten Töne abgelauſcht, in dem mannichfaltigen Wechſel ſeiner Geſtalt den urſprünglich-gleichen Grundzug aufgefaßt, endlich, dem ganzen freien Spiele ſeines vielſeitigſten Genies gegenüber, den literariſchen und allen ſonſtigen Vorurtheilen in demſelben Maße entſagt habe, als er ſelbſt in Leben und Schaffen ſich ihrer zu entledigen geſucht. Daß ich geſtrebt, mich unter dieſe Bedingungen zu ſtellen, daß ich des großen Dichters Weſen und Wirken mit dem Bewußtſeyn reinſter Wahrheitstreue und möglichſt aus den Elementen, die er ſelbſt in unbefangenen Geſtändniſſen und in ſeinen mannichfaltigen Werken bietet, darzubilden bemühet geweſen, darf ich wohl verſichern. Wenn ich dabei ohne Parteilichkeit doch Partei zu nehmen nicht angeſtanden, ſo iſt dieſes geſchehen, weil mich die Sache ſelbſt dazu aufgefodert hat. Es iſt nicht nöthig, daß man, wie Frau von Staël über viele Göthomanen berichtet, ſchon in einer Briefadreſſe von ihm Genie finde [1]), um gerecht gegen ihn zu ſeyn und mit der Pietät vaterländiſcher Dankbarkeit und Begeiſterung ſich ihm zuzuwenden, ihm, der die Freude wie der Stolz unſeres Volks ſeyn muß, deſſen Herz er in ſo vielen wunderſamen Stimmen ausſpricht und rührt, deſſen Gemüthe und Geſinnung er in Luſt und Leid, in Ernſt und Heiterkeit den eigenthümlichſten und reinſten Ausdruck giebt [2]). Bei ihm dürfen wir das procul este profani wohl gelten laſſen; denn mehr als irgend Einer iſt er ein Geweiheter des Worts und der Menſchheit, der, was er ſchon in ſeinem jugendlichen Alter (1775) wünſchte, „daß nämlich die Idee des Reinen bis auf den Biſſen, den er in den Mund nimmt, immer lichter in ihm werden möge," in unabläſſigem Streben zu verwirklichen trachtete.

Überſchauen wir nun zuvörderſt ſeine ganze Lebensbahn, und was er auf ihr gewirkt, ſo erſcheint er uns als der Angelpunkt, um den ſich unſere geſammte neue Literatur ſeit Leſſing bewegt.

---

1) „Il y a une foule d'hommes en Allemagne, qui croiroient trouver du génie dans l'adresse d'une lettre, si c'étoit lui qui l'avoit mise."

2) Wie hat doch Gutzkow je von ihm ſagen mögen, daß er „gegen das Licht geſchrieben und niemals die Sonne ſich auf's Herz habe ſcheinen laſſen." Das viele Gute und Wahre, was er ſonſt von ihm ſpricht, wird durch ſolch ein Wort leider zu ſehr getrübt.

Die Geschichte ihrer klassischen Entwickelung individualisirt sich in ihm und in der Geschichte seiner Werke. Aus dem Wirrwarr der alten Traditionen sich heraus kämpfend, an Lessing's hellem Verstande sich zunächst erleuchtend und durch Herder's lebendige Anschauungen zu neuem Bewußtseyn aufgeweckt, trat er wie ein Gesandter des Himmels unserer deutschen Muse in die Mitte der aufstürmenden Jünger des literarischen Naturdranges, mitlebend und mitempfindend, aber auch zugleich die dämonischen Mächte besiegend und, gleich dem Chroniden, über dem Titanismus seiner Genossen den Thron olympischer Herrschaft und Ruhe erbauend. Von dieser Stelle aus befreundete er sich dann fortschreitend mit Allem, was unserem Volke lieb und eigen, theilte er seine Stimmungen, wie er die Richtungen seines Geistes begleitete. Alle Motive des deutschen Ideallebens sind in den Produktionen seines Genius niedergelegt, an Alles hat er angeknüpft, was unsere Literatur echt volksthümlich machen kann, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart Quellen und Mittel suchend zu frischer Gestaltung und nationaler Ansprache. In Luther's Bibelwerke, in Hans Sachsen's naiv-humoristischer Rede, in der anschaulichen derben Wahrheit der Volksbücher nicht minder als in dem allseitigsten Erfassen der gleichzeitigen Beziehungen in Literatur, Kunst und Geistesbewegungen überhaupt hat er seine deutsche Originalität genährt und befruchtet, die Elemente wie die Formen seiner Werke aufgesucht. Und so stellte er sich, von Natur mit reichster Produktivität begabt, in die Mitte unserer nationalen Vielseitigkeit, der er nach Umfang und Bedeutsamkeit einen so mannichfaltigen Ausdruck zu geben verstand, daß er schon in dieser Hinsicht der deutscheste aller unserer Dichter zu nennen ist. In jedem Werke ein Anderer und Derselbe, in jedem einen neuen Gesichtspunkt öffnend für eine neue Weltansicht, in allen aber das Menschliche als das Wesen der Kunst und Wissenschaft behauptend, hat er der Literatur alle Wege aufgeschlossen, der Dichtung alle Momente ihres Inhalts angewiesen, den Himmel und die Welt durch das Band der sittlichen Freiheit zu schöner Einheit vermählt. „Den Menschen das Herrliche eines wahren und edlen Daseyns zum Gefühle zu bringen" war sein Ziel [1]; und welcher Schrift-

1) Dichtung u. Wahrheit Bd. 3. S. 79.

steller dürfte sich rühmen, ihn hierin übertroffen zu haben? Dabei hat er unsere Sprache mit den schönsten Gaben bereichert, ihre Anmuth wie ihren Ernst, ihre oratorische wie musikalische Anlage in musterhaften Weisen offenbar gemacht und ihr mehr als ein Anderer den Empfehlungsbrief an's Ausland mitgegeben. Es haben sich an ihm Freunde und Feinde herangebildet, sein belebender Athem durchzieht die höhern wie die niedern Kreise unseres Volks, und von Deutschland aus laufen die Strahlen seines Geistes und Wirkens zu fremden Nationen leuchtend und erweckend hinüber. Ihm gebührt vor Allen der Ruhm, unsere Literatur zum Ausgangspunkte der Weltliteratur, wohin die Jetztzeit strebt, gemacht zu haben. Der Kosmopolitismus des Menschlichen hat sich bei Keinem so lebendig mit der Eigenthümlichkeit des Nationalen vereint, als bei ihm. Nicht mit Unrecht nennt der kundige und scharfsinnige britische Kritiker Carlyle Göthen neben der deutschen Literatur „die Ergänzung und den geistigen Exponenten der französischen Revolution."

Wenn er nun so einzig und allseitig wirken mochte, so verdankt er solches dem Umstande, daß in ihm mit dem Reichthume angeborener Begabung die nachgiebigste Bildsamkeit und der regste Eifer des Lernens und Erfahrens sich verbunden fand. Denn „nicht allein das Angeborene," sagt er, „sondern auch das Erworbene ist der Mensch," und „die reine Selbstheit als bedeutende Naturanlage kunstgemäß auszubilden" soll eins der schönsten Gefühle bleiben. Auf diesem Wege gelang es ihm, eine Persönlichkeit zu gewinnen, in der eben das Menschliche die Würde der Freiheit mit der Lebensfrische der Natur zu schönstem Bunde einte, mit der er, wie W. v. Humboldt sagt, durch bloßes Daseyn einen unbewußten Einfluß auf seine Zeitgenossen üben und seiner Wirkung sicher bleiben konnte. Seine Gestalt war der Ausdruck dieser vollen Persönlichkeit, und was Göthe in der Stella ausgesprochen: „die Gestalt des Menschen ist der Text zu Allem, was sich über ihn empfinden und sagen läßt," gilt von ihm selbst so sehr als von irgend Einem. Daher meinte wohl auch sein fürstlicher Freund, der Herzog Karl August von Weimar, „daß man mit Ehren Göthe's Bild als Siegel führen könne, und daß der, welcher dieses Petschaft mit demjenigen Respekt braucht, den es ver-

dient, nicht leicht etwas Schlechtes in die Welt schicken werde [1])." Physisches und Geistiges standen bei ihm im schönsten Gleichgewichte, und dieses Gleichgewicht ruhete nach Hufeland „auf der Basis einer im Ganzen vollkommnen Gesundheit," wodurch dann die edle individuelle Haltung möglich wurde, die ihn so eigenthümlich charakterisirte [2]). Jene Macht des Persönlichen fühlte denn auch sofort Napoleon, der bei seinem ersten Anblicke ausrief: „Vous êtes un homme [3])!" Das Zeugniß eines Mannes über einen Mann. Daß die Deutschen am wenigsten aufgelegt waren und zum Theil noch sind, solch schönes Bildniß unangetastet zu lassen und, statt die kleinen Flecken mikroskopisch aufzusuchen, nur die hohen menschlich-edlen Züge zu verehren, ist zu bekannt, um hier des Weiteren erwähnt zu werden. Wir übersehen daher auch die vielen Versuche kleiner und scheinbar großer Geister, die hier mit den Werkzeugen des Neides und der Parteisucht, dort mit der Sonde moralischer und religiöser, politischer und socialer Kleinmeisterei an das Geschäft der Entstellung gegangen sind, und begnügen uns, auf Göthe's eigene Worte zu verweisen:

„Haben da und dort zu mäkeln,
An dem äußern Rand zu häkeln,
Machen mir den kleinen Krieg.
Doch ihr schadet eurem Rufe:
Weilt nicht auf der niedern Stufe,
Die ich längst schon überstieg [4])!"

„Sie wollen dir keinen Beifall gönnen,
Du warst niemals nach ihrem Sinn —
Hätten sie mich beurtheilen können,
So wär' ich nicht, was ich bin [5])."

---

1) An Merck II. S. 276.

2) Carus, Göthe zu dessen näherem Verständniß. 1843. S. 54 u. 90.

3) Göthe's Werke, Bd. 60. S. 277.

4) Werke, Bd. 3. S. 113.

5) Ebend. S. 110. — „Die lieben Deutschen," schreibt er an Zelter, „kenn' ich schon: erst schweigen sie, dann mäkeln sie, dann beseitigen sie, dann bestehlen und verschweigen sie." Besonders, meint er, liebten es die Literatoren, „die ihren Gegnern vor dem Publikum schaden wollen, ihnen moralische Mängel, Vergehungen, muthmaßliche Absichten und wahrscheinliche Folgen ihrer Handlungen vorzuwerfen." W. Bd. 36. S. 203.

Beinahe rührend klingt es, wenn er bemerkt: „Erst war ich den Menschen unbequem durch meinen Irrthum, dann durch meinen Ernst. Ich mochte mich stellen, wie ich wollte, so war ich allein [1])." Auf dieses nun hat er selbst nichts zu erwiedern, als „daß ihm die Muse allein befiehlt." Sonst gesteht er vielfach, wie wenig er sich ohne Fehler weiß, wie viel ihm noch an der Vollkommenheit fehlt, nach der er unablässig strebte. Um so weniger aber sollte man ihm manche Schwachheiten zu hoch anrechnen, die vornehmlich in späteren Jahren herantraten, als seine auf sich selbst sich zurückziehende Persönlichkeit sich in der Selbstheit zu sehr verpuppte, alles Andringende entweder zu ängstlich ablehnte oder mit schlaffer Nachsicht und diplomatischer Gleichgültigkeit behandelte, besprach und bekomplimentirte und seine Muse dem Dienste kleiner Interessen und allegorischer Spielerei oft mehr als billig hingab. Im Ganzen durfte er von sich wohl sagen, „daß er sich's im Leben habe sauer werden lassen." Denn nicht bloß der Kampf mit äußerer Noth ist Kampf, es giebt auch einen innern, den der Edle mehr zu kämpfen hat, als der Unedle, der

1) W. Bd. 60. S. 296. Unter denen, welche sich in neuerer Zeit gegen Göthe vortönend ausgesprochen haben, stehen besonders Menzel (deutsche Literaturgeschichte 2ter Thl.), Heine, der jedoch später, freilich etwas sonderbar, erklärte, daß er sich nur aus Neid (?!) gegen Göthe feindselig geberdet habe, und der seitdem für ihn eifrig Partei genommen hat, besonders aber Börne, dessen Pariser Briefe mit zornerfüllter Gehässigkeit über ihn sich aussprechen, und von dem wir in den nachgelassenen Werken (2 Bde. 1844. 1. Bd.) sogar hören, „daß er Göthen von Anbeginn gehaßt habe." Wie in andern Beziehungen, so erklärt sich auch hier diese Stimmung des sonst ernstdenkenden und mit dem Besten es gutmeinenden Mannes aus der Idiosynkrasie hypochondrischer Politik. — Wer an der Kleinkrämerei klatsch- und parteisüchtiger oder bornirter Menschen sich ergötzen will, den verweisen wir auf „Das Büchlein von Göthe" 1832, in welchem vorgeblich von Mehreren unter der Maske der Anerkennung und Verehrung allerlei ästhetische Deutelei und Unglimpf zusammengetragen wird, und zwar im ersten Augenblicke nach seinem Abscheiden — vielleicht als wohlgemeinte Parentation. Heuchelei taugt nirgends etwas, am meisten sollte man sich ihrer aber bei einem Manne schämen, dessen ganzes Dichten und Trachten die Wahrheit war, wie oft er auch geirrt haben mag. Sagt er doch selbst:

„Wer nicht mehr liebt und nicht mehr irrt,
Der lasse sich begraben."

Auch Böttiger hat in seinen „literarischen Zuständen und Zeitgenossen" 1838 manchen Klatschbeitrag geliefert.

ideale Mensch mehr als der gemeine. Diesen Kampf kämpfte Göthe als Jüngling, als Mann, als Greis, im Drange der Leidenschaft wie im Zweifel des Wissens, in der scheinbaren Lustzerstreuung des Hoflebens, wie unter den stillen Denkmälern der Kunst in Rom, in der Einsamkeit seiner Studien wie bei der Arbeit, die ihm das Amt gebot. Nicht vergebens steht uns der Faust als Zeugniß da jenes Kampfs, wer ihn versteht, versteht des Dichters Seele; nicht umsonst liegen Meister's Lehrjahre vor uns aufgeschlagen, wer sie begreift, begreift wie der Mann, der sie schrieb, durch alle Irrwege des Lebens zur wahren Bildung hindurchrang. Wenn wir dieses bedenken, so mögen wir ihm gern das Bischen äußere Glück gönnen, womit ihn die Vorsicht beschenken wollte, und was ihm die bettelhafte Gesinnung kaum vergeben kann, weil sie glaubt, ein deutscher Dichter müsse von Rechtswegen ein Bettler seyn; so mögen wir nicht zu sehr eifern über den Mantel der Bequemlichkeit, in den er sich den Tagesfragen gegenüber oft gehüllt, uns nicht bestimmen lassen, die Kriteleien über solcherlei Dinge, die kleinlichen Antipathien gegen seinen sogenannten Aristokratismus und seine diplomatische Vornehmigkeit, die pedantischen Mäkeleien an seiner Moralität, an seinem Patriotismus [1]) und Ähnliches so wichtig zu erachten, um sie in die Wagschale zu legen bei dem Urtheile über das, was er im Leben und Wirken Edles und Unsterbliches geleistet hat. Lieber schließen wir diese allgemeinen Bemerkungen mit abermaliger Erinnerung an sein eigenes Wort:

„Daß nicht des Lebens bedingender Drang ihn, den Menschen, verändert,
Daß er der Heuchelei dürftige Maske verschmäht,"

um uns getrost der näheren Charakteristik seines persönlichen wie literarischen Verhältnisses und Standpunktes zuzuwenden.

Von Natur, wie wir gesehen, freundlich und reichlich ausgestattet, trat Göthe mit einer Mitgift in's Leben, die ihm vergönnte, sich der Gaben desselben hinlänglich zu bemächtigen, um

---

1) Und doch war ihm das Vaterland so theuer wie Einem.

„Im Vaterlande
Schreibe, was dir gefällt;
Da sind Liebesbande,
Da ist deine Welt."

ein gehaltvolles und gediegenes Besitzthum geistiger Errungenschaft für sich und Andere zu gewinnen. Die Grundlage seines ganzen Wesens, die ihn für alles Wahre, Gute und Schöne fähig machte, war das glücklichste Verhältniß zwischen Geist und Herz, Sinn und Verstand, die sich bei ihm „mit nothwendiger Wahlverwandtschaft" suchten. In beides webte sich Ernst und Heiterkeit in gleichgewichtiger Begegnung, und das Ganze einte sich in dem Elemente der Phantasie zu einem lichtvollen klaren Seelenleben, zu einem strebenden, thätig-wirklichen, gestaltsamen Daseyn.

Der Kompler jener Elemente begründete nun Göthe's eigenthümliche Originalität. Er war Genie mit Herz, wie Lavater in seinen physiognomischen Fragmenten richtig andeutet. Hieraus entsprang die Gemüthsidealität und die schöne Subjektivität, welche wir als den wesentlichen Kern der Göthe'schen Persönlichkeit bezeichnen dürfen, der durch alle Gestaltungen, die sein Bilden an sich und in seinen Werken hervorgebracht, waltet. Sieht man darauf, wie sich jene Anlagen in seiner Lebenswirklichkeit bewährten, so kann man Schillern wohl Recht geben, wenn er meint, Göthe's „Geist wirke in einem außerordentlichen Grade intuitiv" und er strebe darnach, „seine Anschauung zu generalisiren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen [1])." Auf jenem Grunde ruhet ebenso sehr Göthe's Hingeben an die Gegenständlichkeit als sein Vertiefen in die Innerlichkeit. Man hat wohl seine Lebensrichtung im Vergleich mit der Schiller's als „Realismus" bezeichnet, und Schiller selbst thut dieses. Freilich war er dem abstrakten Idealismus des Letztern gegenüber realistisch, denn er suchte die Idee in der Wirklichkeit selbst zu erfassen und anzuschauen. In dieser Hinsicht sind Schiller's Worte sehr charakteristisch. „Wenn wir Andern," schreibt er, „uns mit Ideen tragen und schon darin eine Thätigkeit finden, so sind Sie nicht eher zufrieden, als bis Ihre Ideen Existenz bekommen." Er selbst aber äußert sich über diesen Punkt deutlich genug. „Natur und Idee," sagt er, „lassen sich nicht trennen, ohne daß die Kunst wie das Leben zerstört werde [2])." Nur „das Unendlich-Endliche" kann ihn interessiren, und in Italien hat er in Gegenwart der Kunst-

1) Briefw. I. S. 13 u. 26.
2) Werke, Bd. 3. S. 262.

werke wie der Natur vom „Endlich-Unendlichen einen sichern, klaren Begriff" gewonnen. Auch Merck hatte ihn von dieser Seite richtig aufgefaßt und, wenn er gegen Göthe sich äußert, „daß sein Bestreben, seine unablenkbare Richtung die sey, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, während die Andern suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative, zu verwirklichen;" so spricht er hierin jenen realistischen Idealismus, wie wir es nennen möchten, kurz und bündig aus. Göthe's ganzes Thun und Wirken erhielt auf diese Weise den Ausdruck der Positivität, weshalb er sich mit theoretischen Allgemeinheiten als solchen nie recht befreunden konnte. Wenn er sich ihnen hin und wieder, besonders während seines Verkehrs mit Schiller, überlassen wollte, fühlte er doch bald das Drückende derselben und kehrte gern auf den konkreten Boden der Natur und in das Reich ausübender Thätigkeit zurück. Daraus erklärt sich dann sofort, wie sein Genie zugleich wesentlich plastisch war, wie seine produktive Unruhe, von der er selbst mehrfach spricht, sich mit dem Talente objektiver Gestaltsamkeit in untrennbarer Einheit hielt und dadurch in wohlthätiger Weise gezügelt wurde, was Manche, die nach einseitig deutscher Weise die Genialität in der zuchtlosen Ideensprudelei, Gefühlsdrängniß und phantastischen Gemüthsüberspannung finden wollen, verleiten mochte, in ihm nur die Virtuosität des Talents anzuerkennen und seinen Werken bloß den Werth gestaltiger Darstellung, gewandter Vielseitigkeit und Universalität zuzugestehen; wie denn sogar Novalis sich veranlaßt fand, seine schriftstellerischen Arbeiten den englischen Fabrikwaaren zu vergleichen und zu behaupten, er habe „in der deutschen Literatur gethan, was Wedgewood in der englischen Kunstwelt," also nur schönes Porzelan geliefert [1]). Wir überlassen solcherlei Urtheile denen, die sie auszusprechen sich gedrungen fühlen,

1) Vgl. Novalis, Vermischte Schriften. Berlin 1802. Thl. II. S. 367. W. Menzel hat in seiner Geschichte der deutschen Literatur (Thl. II. S. 205. 1. Ausg.), indem er sich auf Novalis bezieht, Göthe's ganzes Thun und Wirken auf das bloße Talent zu reduciren gesucht, und meint, daß hauptsächlich in dem beständigen Rollenwechsel wie das Wesen des Talents überhaupt, so das Geheimniß der Göthe'schen Poesie aufgeschlossen liege. Wäre in dieser Charakteristik die Übertreibung nicht zu weit getrieben, so würde mancher sonst wahre Zug darin nicht den Schein der Unwahrheit annehmen.

können indeß von ihnen dreist an die Werke selbst appelliren, deren innigeres Beschauen, die „genialische Intuition" des Dichters, wie es Schiller nennt, Jeden sehen lassen, der seine Augen nicht absichtlich trübt. Daß sich griechischer Geist und nordische Sentimentalität, die Ruhe des Antiken und die tiefe Bewegung der Romantik wohl nirgends so geschwisterlich innig verbunden als bei unserm Dichter, ist eine Wahrheit, die gleichfalls sein großer Mitstreiter auf der Bahn unserer klassischen Literatur längst anerkannt hat, und die uns aus seinen Hauptwerken überall entgegenkommt.

Mit diesen Anlagen und der Neigung für ihre objektive Entwickelung verband Göthe die vielseitigste und empfänglichste Bildsamkeit. „Die reine Selbstheit," schreibt er an Schiller, „kunstgemäß auszubilden" soll eins der schönsten Gefühle bleiben. Und in der That erweist Alles, was wir über sein Thun und Trachten von Andern und von ihm selbst erfahren, eine nimmer rastende Betriebsamkeit, Jegliches, wie es ist, in sich aufzunehmen und es in das Seinige umzuwandeln. Er übte sich „alle Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen," und „die Treue, das Auge Licht seyn zu lassen, die völlige Entäußerung von aller Prätension" machen ihn im Stillen höchst glücklich [1]). Was er an sich bildete, mußte zu seiner Persönlichkeit werden, das Objekt ging in sein Subjekt hinüber und wurde mit diesem eins, dieselbe Existenz. Alles wollte er als ein „Erlebtes" besitzen, das ihm Niemand rauben könne. Von Freunden und Widersachern mochte er in gleicher Weise lernen, und, statt diese zu hassen, „will er lieber auf sie achten, um von ihren Verdiensten Vortheil zu ziehn." Selbst seine Naturstudien sollen ihm persönlich werden, und sie ruhen daher ihrerseits „auf der Basis des Erlebten [2])." Auf diese Weise war er den Ereignissen oft so nahe gekommen, „daß ihre Erscheinung gleichsam aus seinem eigenen Innern hervorbrach." Damit erklärt sich denn gleich im Voraus, warum man von seinen Werken Beides sagen könne, sie seyen subjektiv, persönlich, und ebenso sehr auch objektiv, sachlich. Den Hergang jenes Bildens, und wie dasselbe seinen Werken unterliegt, hat er uns selbst in seinem Leben vorgezeichnet, das wir später zu be-

1) Werke, Bd. 27. S. 217.

2) Werke, Bd. 56. S. 254 u. 256.

trachten haben. Hier genügt, an das Allgemeinste zu erinnern. Dagegen mag es uns erlaubt werden, vorerst noch einige andere Bezüge seiner Persönlichkeit vorzuführen, die in den Fortgang seiner Bildungsweise wesentlich mit eintreten und seinen Werken ein eigenthümliches Gepräge geben.

Natur und Wahrheit sind die Urträger seines gesammten Strebens und Wirkens. Wie auf festen Säulen erhebt sich auf ihnen das ganze gediegene Gebäude seines Charakters und die objektive Haltung seiner Schöpfungen. Seiner Meinung nach „gehört der Mensch der Natur an, und sie dem Menschen." Schon früh fand er sich „nach allen Seiten hin an die Natur gewiesen, und sie war ihm in ihrer Herrlichkeit erschienen," ihr Leben in ihrem Schaffen zu erforschen und zu erfahren, war sein baldiges Bemühen. „Sie suchen," schreibt Schiller an ihn, „das Nothwendige der Natur, — in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf." So wollte Göthe den Menschen genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes erbauen und ihn der Natur nach erschaffen, um in seine verborgene Technik einzudringen. Mit emsiger Ruhe vertiefte er sich in das geheimnißvolle Weben ihres Wirkens und Lebens, von der einfachen Organisation Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten, bis zur verwickeltsten des Menschen hinaufsteigend; still und rein ruhte dabei sein beobachtender Blick auf den Dingen [1]). Diese Liebe zur Natur trieb ihn auch zu den Naturstudien, welche er nirgends vergaß, selbst in Italien nicht mitten unter den Denkmälern alter und neuer Kunst. Ein echtes Kunstwerk ist ihm „als ein Werk des menschlichen Geistes auch ein Werk der Natur." Er muß, wie er an Schiller schreibt, „zu jedem Satze eine Anschauung suchen und deshalb gleich in die Natur hinausfliehn." Natur und Kunst sollten ihm daher gleich gegenwärtig seyn, beide wollte er stets vor Augen haben, und dieses gegenwärtige Anschauen hielt er für die Grundbedingung wahrer Dichtung [2]). Die Natur sollte ihm aber nicht bloß mathematisch,

1) Briefwechsel Thl. I. S. 14. In wenigen, aber trefflichen, wahrhaft poetischen Zügen hat er die Natur skizzirt in einigen flüchtigen Aphorismen, welche sich im 40. Bde der Werke S. 385 ff. finden.

2) Seine Art, die Natur in ihrer innersten Einheit aufzufassen, mögen unter Anderm noch folgende Verse uns veranschaulichen:

nicht bloß mikroskopisch nahe treten, vielmehr wollte er „mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in sie und ihr heiliges Leben einzudringen suchen." Denn „ihre Krone ist die Liebe, nur durch diese kommt man ihr nahe." Der Natur vertraut er sich ganz, und sie, meint er, wird ihr Werk nicht hassen. Sie selbst hatte ihm aber auch ein offenes Auge verliehen, Alles, was ihn umgab, rein und klar und mit dem Blicke eines echten Forschers aufzunehmen. Und wie er sich nun mit seinem Wesen und Sinn der Natur anschloß, so war auch sein Selbstbilden dem Gange der Natur gleich [1]). Nur in organischer Metamorphose setzte er Ring an Ring, und Alles, was ihn fördern sollte, mußte zu einem lebendigen Wachsthume in ihm sich gestalten. „Wie die Blume sich entfaltet, wie die Saat reift, wie der Baum in die Höhe wächst und sich krönt, so allein," schreibt Fr. Jacobi an Wieland, „kann bei Göthe die Veränderung zum Schöneren und Besseren möglich seyn." Auf diesem Wege erblicken wir ihn von frühester Zeit an. Wie vielseitig regsam er seyn mag, überall schreitet er nicht eher weiter aufwärts, bis die Stufe ausgelebt ist, auf der er gerade steht. Darum ging ihm auch nichts verloren, und was er erfahren, war eben das Seine.

Mit dieser Natursympathie hing seine ungemeine Wahrheitsliebe auf's engste zusammen; wie denn alle echte Wahrheit am Born der Natur sich beleben muß. „Alle Deine Ideale," schreibt er in jugendlichem Drange an Lavater, „sollen mich nicht hindern, wahr zu seyn und gut und böse wie die Natur." Auch später noch hören wir, „daß ihm die Weisheit nur in der Wahrheit ist." Als er Italien sah, war das Erste, daß er sich freuete, „sein Leben dem Wahren gewidmet zu haben, weil es ihm nun leicht wird, auch zum Großen überzugehen, das nur der höchste, reinste Punkt des Wahren ist."

„Müsset im Naturbetrachten
Immer Eins wie Alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draußen,
Denn was innen, das ist außen.
So ergreifet ohne Säumniß
Heilig öffentlich Geheimniß."

„Willst du dich am Ganzen erquicken,
So mußt du das Ganze im Kleinsten erblicken."

1) „Mais ce qu'il est avant tout, c'est naturel," sagt die Staël von ihm.

Auch W. v. Humboldt sagt, daß er in allen Gegenständen des Nachdenkens und der Empfindung nur Wahrheit und gediegenen Gehalt geschätzt, und Schiller meint (sentiment. und naive Dichtung), daß in dem Dichter Göthe „die Natur getreuer und reiner als in irgend einem andern wirkt, und daß derselbe sich unter den modernen Dichtern vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt." Diese Wahrheit seines poetischen Wirkens hing mit der Wahrheit seines Fühlens und seiner Gesinnung innigst zusammen. „Das Erste und Letzte," heißt es in den Maximen, „was vom Genie gefodert wird, ist Wahrheitsliebe." Das Wahre und das Schöne trennte er nicht, beide konnten ihn oft zu Thränen rühren [1]); so unter Anderm sein eigenes Gedicht „Hermann und Dorothea," in welchem die Wahrheit ihren reinsten Spiegel hat. Wahrheit foderte er übrigens gleichmäßig gegen sich und Fremde. „Gegen sich und Andere wahr zu seyn, ist ihm die schönste Eigenschaft der größten Talente," und er meint (Vorr. zu den Propyläen), „das Einzelne, was man denkt und äußert, möge immerhin nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und Andere wahr bleibe." Die echte Wahrheitsliebe aber zeigt sich ihm darin, „daß man überall das Gute zu finden und zu schätzen weiß." Daher hielt er auch Alles auf die Treue. „Sie giebt nach ihm dem vorübergehenden Menschenleben eine himmlische Gewißheit, sie macht das Hauptkapital unsres Reichthums aus." Von Rom aus schreibt er, „daß er sich für Alles zu alt fühle, nur für's Wahre nicht." Und so wie er das Wahre schätzte und liebte, so ließ er sich auch die Wahrheit gern gefallen, wie denn Schiller namentlich bemerkt (an W. von Humboldt), daß man ihm viel Wahres sagen dürfe. Wie das Unwahre überhaupt haßte er besonders die frömmelnde Heuchelei, gegen die er sich mehrfach ausspricht [2]).

Um diese Vermählung der Natur mit der Wahrheit schlang nun aufrichtige, herzliche Menschenliebe das freundlichste und zar-

---

1) Briefwechsel, Bd. II. S. 79.

2) „Wirst du die frommen Wahrheitswege gehen,
Dich selbst und Andre trügst du nie,
Die Frömmelei läßt Falsches auch bestehen,
Deswegen haß' ich sie."
Zahme Xenien. Werke, Bd. 3. S. 93.

teste Band. Auf jedem Blatte fast hat er dieser Stimmung Ausdruck gegeben. „Uneigennützig in Allem zu seyn," sagt er in seinem Leben, „am uneigennützigsten in Liebe und Freundschaft, war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung." Schon früh lebte er daher für Andere, wie er gern mit Andern lebte. „Man weiß erst, daß man ist," schreibt er an die Gräfin Aug. v. Stolberg (1775), „wenn man sich in Andern wiederfindet," und in der Beurtheilung von Lavater's „Aussichten in die Ewigkeit" wünscht er diesem, daß er künftig „in Andern das Ich zu finden" bemühet seyn möge [1]). Diese Uneigennützigkeit der Liebe zog ihn vorzüglich zu Spinoza hin, bei dem er dieselbe als den höchsten Satz ausgesprochen fand. „Wer Gott recht liebt, sagt dieser vortreffliche Denker, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wieder liebe." Dieses „wunderliche Wort" erfüllte Göthe's ganzes Nachdenken und klang später in dem bekannten Verse

„Wenn ich Dich liebe, was geht's Dich an"

seinem Herzen willkommen entgegen. „Gutes thun rein aus des Guten Liebe" sollte sein Grundsatz seyn und bleiben. Bis in sein spätes Alter war es daher auch sein Bemühen, „den Menschen etwas zu Liebe zu thun durch Werke und Lehren," und wenn ihm die „Jahre Manches nahmen," so blieb ihm doch „nebst der Idee die Liebe als höchster Gewinnst." Selbst seiner Fehler, die er bedauert, möchte er sich freuen, weil daraus Andern Vortheil erwachsen. Wenn ihn der Undank und das Widerwärtige im Benehmen der Menschen überhaupt zuweilen mißstimmen will und er sich eifrigst vornimmt, Niemand mehr zu sehen; so kann doch der Vorsatz bei ihm nicht dauern,

„Und kaum sieht er ein Menschengesicht,
So hat er's wieder lieb."

Dabei meinte er, man müsse den Werth des Menschen kennen, was Niemand könne, „der nicht selbst Hitze und Kälte litt." Diese Ansicht begründete denn auch in ihm die reinste Liberalität, welche eben „in der Anerkennung" beruhen soll, so wie „in den Gesinnungen." Auf letztere namentlich kommt ihm Alles an; sie sind „das lebendige Gemüth" und in diesem muß man die Liberalität suchen. „Es war ihm angeboren," schreibt er,

1) In den Frankfurter Anzeigen. Jahrg. 1773.

„eine jede besondere Art des menschlichen Daseyns zu fühlen und mit Gefallen daran Theil zu nehmen.“ Wie sehr er deshalb Jeden gelten und das seyn läßt, was er seyn will, und wie wenig er den Egoismus der Menschen allzuhoch anschlagen mag, weil am Ende Alle davon etwas haben; so bleibt ihm jedenfalls ausgeschlossen, wer sich auf Kosten Anderer fördern will.

„Doch den laßt nicht herein,
Der Andern schadet, um etwas zu seyn.“

„Die ganze Welt war ihm herrlich, sah er sie durch's Augenglas der Liebe.“ Wo er genießt, wünscht er seine Freunde zum Mitgenusse herüber. Mit diesen und vielen andern Selbstgeständnissen stimmen die Urtheile fast aller derer zusammen, die mit ihm in näheren persönlichen Bezug traten. Jung (Stilling), dessen er sich in Straßburg menschenfreundlichst und mit liebevoller Rücksicht annahm, rühmt ihn als einen vortrefflichen Menschen, „dessen Herz man näher kennen sollte.“ Merck spricht „von der unüberwindlichen Gutmüthigkeit seines Wesens;“ Wieland kann das Menschliche seines Charakters nicht genug rühmen. „Göthe ist immer der nämliche,“ schreibt er an Merck, „immer wirksam, uns Alle glücklich zu machen oder glücklich zu erhalten — und selbst nur durch Theilnehmung glücklich. Ein großer, edler, herrlicher, verkannter Mensch, eben darum verkannt, weil so Wenige fähig sind, sich einen Begriff von einem solchen Menschen zu machen.“ Er nennt ihn „einen herrlichen Gottmenschen, an dem nichts verloren geht,“ er stellt ihn am höchsten unter „allen menschlichen Menschen“ und „mag sich nicht mehr von dessen Liebe trennen.“ Lavater preist an seinem Genie das Herz, Knebel will darauf schwören, „daß seine Richtung gerad, seine Absichten rein und gut sind,“ und selbst der hypochondre Herder kann nicht umhin, zu bekennen (an Knebel), „daß er Kopf und Herz an der rechten Stelle trage.“ Fast Alle rühmen die Zuverlässigkeit seines gesammten Wesens, was sich unter Anderm in dem Verhältnisse zu Schiller auf das freundlichste bewährte [1]). Daß diese Menschenfreundlichkeit auch zur That wurde, beweisen die vielen Männer, denen er Unterkommen oder Unterstützung ver-

1) Der Briefwechsel zwischen ihm und Schiller giebt dessen das schönste Zeugniß, und die Zueignung desselben an den König von Baiern vor dem 6. Bande zeigt in dieser Hinsicht Göthe's treueste Gesinnung und Gemüthlichkeit.

mittelte [1]), beweist die schöne Aufopferung, die er in dem Unglücke seines fürstlichen Gönners und Freundes nicht scheuen mochte, beweisen auch die mancherlei Gutthaten, die wohl diejenigen, denen er sie zukommen ließ, kannten, von denen aber die linke Hand des Gebenden selbst nichts wissen mochte [2]). Mit dieser Herzensseite mag die sogenannte weibliche Richtung in seinem Wesen und seinen Schriften zusammenhängen; worauf denn auch wieder die Erscheinung bezogen werden kann, daß sich seine Bildung mehrseitig an den Umgang und die engere Verbindung mit Frauen knüpft, und daß selbst die eigentlichen Herzensangelegenheiten als ein bedeutend Moment in dem Entwickelungsgange seines Geistes auftreten, woran näher zu erinnern, sich unten Gelegenheit bieten wird. Auch die vielbemerkte Negativität seines Charakters, die ihn nicht nur abhielt, sich dem Andrange gegenwärtiger Ereignisse und mächtiger Zeitfoderungen entschieden darzubieten, sondern auch bewog, den gesellschaftlichen Zumuthungen der Bekannten, Freunde und namentlich den Ansprüchen der Menge und des Publikum's gegenüber sich mehr und mehr auf sich selbst zurückzuziehen und in einer Art aristokratischen Isolirung zu behaupten, dürfte theilweise dort, sowie überhaupt in dem Mangel an willenskräftigem Eingehen in die objektiven Sphären der eigentlichen Lebensthat begründet liegen; wie denn sein ganzes Naturel ihn auf die ruhige, ungestörte Ausbildung seiner reinen Persönlichkeit

---

1) Vgl. außer Andern Riemer, Mittheilungen über Göthe I. S. 102 ff. Daß er nicht in dem Maße, als Manche prätendiren, die namentlich auf Schiller hinzuweisen nicht ermüden, helfen mochte, wird denen erklärlich, die da erwägen, daß seines Herzogs Kasse nicht die seinige war, und daß er selbst im Vergleich mit seiner Stellung und den Ansprüchen, die sich daran knüpften, nur einen mäßigen Gehalt bezog. Genug, daß er Schiller's Existenz sicherte, und thätig genug war, die anderer Schriftsteller möglichst zu erleichtern.

2) Schwerlich dürfte Jemand, der des großen Mannes Wesen und Leben mit dem Auge der Unbefangenheit betrachtet, es ihm besonders anrechnen, wenn er in späterer Zeit irgendwo bemerkt, „daß er eigentlichen Bettlern und gebrechlichen Leuten am wenigsten gern gebe," da dieses nicht sowohl mit seiner sittlichen Gesinnung, als mit seiner ästhetischen Empfindlichkeit, ich möchte sagen, Sauberkeit zusammenhing. Stets darauf hingewandt, sein Persönliches in reiner Kunstharmonie auszubilden und das Störende, ästhetisch Verletzende von sich abzuwehren, konnte er sich wohl zu solcher idiosynkratischer Antipathie steigern, wie sie sich in jenem Worte ausspricht.

anwies und ihn zur Ablehnung aller Eingriffe in den Gang seiner innern Selbstentwickelung hintrieb [1]).

Daß ein Mann, bei dem die wesentlichsten Wurzeln schönen Menschenthums so tief und triebsam eingesenkt lagen, auch die höchste Blüte desselben, die Religion, am Baume seines Lebens zeigen werde, läßt sich wohl vermuthen. Die Religion, meinen wir, gehörte zu Göthe so nothwendig, als er sich selbst eigenst angehörte. Sie mußte ihm schon deshalb Bedürfniß seyn, weil ihn, wie wir gesehen, nur „das Unendlich-Endliche" interessiren konnte. Dieses Bedürfniß hat ihm auch den Faust diktirt, der so recht den Kampf ausspricht der Welt in ihrem Ringen nach Gott und seiner Unendlichkeit. Die Religion ist das stille Licht, welches sein Fühlen und Wollen, sein Schaffen und Bilden durchleuchtet und mit freundlicher Wärme belebt. Freilich nicht die Religion, die der Mensch dem Menschen aufzwingen will, nicht die Religion des exklusiven Symbols und der hierarchischen Dogmatik, sondern die Religion des freien Geistes, der sich des Göttlichen bemächtiget, wo es ihm begegnet, und sich desselben freuet, wo er dessen unendliches Wirken verspürt. „Ich glaube an einen Gott," sagt er. „Dieses ist ein schönes, löbliches Wort; aber Gott anerkennen, wo und wie er sich offenbare, das ist eigentlich die Seligkeit auf Erden [2])." Er wollte sich, „als einem Protestanten, die Freiheit erhalten, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln." Daß er nun gerade mit dieser Freiheit auch das Christenthum nach seinem allgemeinen innern und wesenhaften Werthe recht zu schätzen wußte, hat er in Geständniß und Leben vielseitigst dargethan, wie wir darüber bald Näheres andeuten wollen. Die ursprünglichen Grundlagen aber, auf welchen seine religiöse Weltanschauung sich aufbildete, waren Natur und Menschenliebe. Das Göttliche im Innern steht ihm mit dem Göttlichen des Universum's in genauester Verbindung, und er meint, daß auch der

1) Wir erinnern hier an die Verse:

„Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht."

Sie weisen auf die verborgene Stelle hin, wo seine schönste Menschlichkeit sich still für die Welt bildete.

2) Werke, Bd. 56. S. 128.

edle Kepler dieses in dem Augenblicke unbewußt gefühlt habe, als er es als den höchsten Wunsch aussprach, „Gott, den er im Äußern überall finde, auch innerlich, innerhalb seiner, gleichermaßen gewahr zu werden [1]." In der Natur fand er so das nächste Evangelium für das Bedürfniß des glaubenden Geistes; er sah Gott in der Natur und die Natur in Gott [2]. Alles verkündet ihm hier das Daseyn Gottes, und er meint daher, daß der physikotheologische Beweis, den die kritische Philosophie in der Wissenschaft beseitiget habe, als Gefühl seine Geltung behaupten müsse. „Sollten wir im Blitz, Donner und Sturm nicht die Nähe einer übergewaltigen Macht, im Blütenduft und lauen Luftsäuseln nicht ein liebevoll sich annäherndes Wesen empfinden dürfen [3]?" Hauptsächlich war es der innere Zusammenhang, die bedeutsame „Konsequenz in der unendlichen Mannichfaltigkeit der Dinge," welche ihm „Gottes Handschrift" am allerdeutlichsten zeigte, im Widerspruche mit Jacobi, „dem die Natur seinen Gott verbarg." Daher nannte er sich wie einen Protestanten auch „einen Naturfrommen" und fand, daß,

„Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,"

auch Religion besitze. — Nächst der Natur war es, wie wir bemerkt, die Menschenliebe, worauf sich seine Religion gründen sollte. Durch diese trat er dem Geiste des Christenthums näher, zu dem er sich auf jeder Seite bekennt. Und doch ist es gerade hier, wo ihn der Tadel Vieler trifft. Was Adam Müller (in seinen Vorlesungen über deutsche Wissenschaft und Literatur) sagt, daß „die Allgegenwart des Christenthums in der Geschichte und in allen Formen der Poesie und Philosophie Göthen verborgen geblieben," faßt die Vorwürfe kurz zusammen, die ihm von Novalis an bis auf die neuesten Frommgläubigen gemacht worden sind. Freilich nannte schon Friedr. von Schlegel in der Recension jenes Buchs dergleichen „gewaltsame und unzweckmäßige Anwendun-

1) Ebendas.

2) Noch spät am Abend seines Lebens bekannte er sich zu dieser Religion. In den Versen auf Schiller's Schädel (1826) sagt er:

„Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare?
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre."

3) a. a. O. S. 128.

gen" und meinte, daß der Verfasser durchaus nicht berechtigt gewesen sey, „dem vortrefflichen Dichter sein Glaubensbekenntniß auf eine so harte Art abzufodern oder ihm das seinige aufzudringen," allein man will sich nun einmal nicht davon überzeugen, daß der Dichter kein Religionslehrer, der Künstler kein Glaubensapostel seyn soll oder wenigstens nicht zu seyn braucht, um zu seyn, was er ist [1]). Indeß können wir von dieserlei Instanzen gegen das Göthe'sche Christenthum füglich absehen, und es mag genügen, eben den Punkt, um welchen sich seine Religion und sein freies Christenthum drehet, die Liebe des Menschen zum Menschen, in Wenigem etwas näher anzudeuten. Hier erinnern wir nun unsere Leser zunächst an den Brief eines Landgeistlichen an seinen Amtsbruder, den er als junger Mann verfaßte. „Die ewige Liebe ist der große Mittelpunkt unsres Glaubens." Daher verdient Luther besonderes Lob, „daß er dem Herzen seine Freiheit wiedergab und es der Liebe fähiger machte." Dabei wird der Sinn des Apostels, welchem nach man trachten soll, Lebenskenntnisse zu erlangen, um die Brüder aufzubauen, zu fleißiger Beherzigung empfohlen. „Die Fühlbarkeit für das schwache Menschengeschlecht ist das einzige Glück auf Erden, die wahre Theologie." Im Grunde aber hat Jeder „seine eigene Religion [2])" und man soll „mit brüderlicher Liebe unter alle Parteien und Sekten treten." Die Ungläubigen überläßt der Verfasser „der ewigen, wiederbringenden Liebe." Dabei glaubt er, daß man die Göttlichkeit der Bibel wohl Keinem beweisen könne, der sie nicht fühlt. — Die schönen Worte nun dieses menschenfreundlichen Evangelium's vernehmen wir fast in allen Werken unsers Dichters. Wie rührend und begeistert singt er in der „Harzreise" von dem

1) Unter den neueren Werken hat besonders das Gelzer'sche neben manchen guten Bemerkungen die oben berührte „gewaltsame und unzweckmäßige Anwendung" auf Göthe wiederholt.

2) Hiermit stimmt überein, wenn er sagt:

„Im Innern ist ein Universum auch;
Daher der Völker löblicher Brauch,
Daß Jeglicher das Beste was er kennt,
Er Gott, ja seinen Gott benennt,
Ihm Himmel und Erden übergiebt,
Ihn fürchtet und, wo möglich, liebt."

W. Bd. 2. S. 228.

„Vater der Liebe," ihm das Schicksal eines Jeden betend an's göttliche Herz legend? Wie beseligt trägt ihn im „Ganymed" das Wonnegefühl des Frühlings und der auflebenden Natur „aufwärts an den Busen des allliebenden Vaters?" Wie demutherfüllt klingt in dem Liede „Grenzen der Menschheit" sein dichterisch Wort [1])? — Demuth und Ehrfurcht sind ihm wesentliche Elemente jeder echten Religion. Die Ehrfurcht hält er für „einen höheren Sinn," zugleich aber auch für etwas, wozu sich „der Mensch nur ungern entschließt." In ihr liegt „Würde und Geschäft der Religion." Auf sie kommt Alles an, damit der Mensch „nach allen Seiten zu ein Mensch sey." Ohne sie behagt man sich leicht „im Elemente des Mißwollens und Mißredens," und wer sich diesem überliefert, „verhält sich gar bald gegen Gott gleichgültig." Die christliche Religion dringt am meisten auf Ehrfurcht, indem sie lehrt, Alles, was auf der Erde dem Menschen widerfahren mag, „als Förderniſse des Heiligen zu verehren und lieb zu gewinnen." Nur durch die religiöse Ehrfurcht gewinnt der Mensch die „oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst," aus der sich wieder jene entfaltet, und nur so darf er im Gefühle des Höchsten, was er zu erreichen fähig ist, „sich selbst für das Beste halten, was Gott und die Natur hervorgebracht haben [2])." „Frommseyn" vergleicht er mit der Seligkeit der Liebe und findet es darin,

„Sich einem Höhern, Reinen, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträthselnd sich den ewig Ungenannten [3])."

---

1) „Wenn der uralte
Heilige Vater,
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sä't,
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust.
Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch."

2) Wanderjahre, 2. Buch, 1. Kap.

3) Elegie. Bd. 3. S. 27.

So der reinen Religion beflissen und geneigt, dieselbe in allen Religionen anzuschauen, verwirft er ebenso sehr die anmaßliche Vordringlichkeit eines seichten Rationalismus, als die falsche rigoristische Symboltheologie. Dort ist ihm nichts „jämmerlicher, als Leute unaufhörlich von Vernunft reden zu hören, während sie allein nach Vorurtheilen handeln," hier haßt er „das Sichselbstgefallen in dogmatischen Kontroversen" und das Streben, „die Bibel in ein System zu zerren," was so viel ist, „als Unmögliches zu prätendiren, wobei man aber von der Sache eigentlich nichts weiß." Die „theologischen Kameralisten" haben den reinen Bach des Christenthums auf bestimmte Stellen eingeteicht und eingedämmt, „um Landstraßen durchzuführen und Spaziergänge darauf anzulegen;" doch wird ihnen das Dämmen und Drängen nichts helfen, das Wasser wird nur von ihnen weg und desto lebendiger auf die Andern fließen. Überhaupt, meint er, sey „die Lehre von Christo nirgends gedrückter gewesen als in der christlichen Kirche [1]," und „Tausende würden Christum als ihren Freund geliebt haben, wenn man ihn ihnen als einen Freund und nicht als einen mürrischen Tyrannen vorgemalt hätte [2]." So liegt denn sein Christenthum „im Sinn und Gemüth" und er trifft in diesem Punkte, so wie in vielen andern mit seinem trefflichen Vorläufer, Lessing, zusammen, indem er ungefähr wie dieser vernunftfreier Toleranz das Wort reden will und gleich ihm der christlichen Religion die Religion Christi vorzieht. In letzterm ehrt er „den Helden und Heiligen auf Golgatha" und führt ihn mit rührender Schilderung (im ewigen Juden) vor, wo er ihn zum Vater sprechen läßt:

„Du fühlst nicht, wie es mir durch Mark und Seele geht,
Wenn ein geängstet Herz bei mir um Rettung fleht,"

wo er ihm bei seinem Wiedererscheinen die schönen Worte leiht:

„Sey, Erde, tausendmal gegrüßt,
Gesegnet all' ihr, meine Brüder!

---

1) Brief an einen Landgeistlichen (W. Bd. 56. S. 209 ff.). Das Fragment „der ewige Jude" spricht Ähnliches aus. Die großen Köpfe

„Verachten, was ein Jeder ehrt."

Die Priester bleiben, was sie immer waren,

„Wenn man sie hat in ein Amt gesetzt."

2) Werke, Bd. 32, S. 69.

Zum ersten Mal mein Herz ergießt
Sich nach dreitausend Jahren wieder,
Und wonnevolle Zähre fließt
Von meinem trüben Auge nieder."

In diesem Sinne mochte er wohl an Lavater schreiben (1782) „er sey zwar nicht Widerchrist, kein Unchrist, doch ein decidirter Nichtchrist," weshalb ihm der überchristliche „Pontius und Pilatus" der Lavater'schen Musenkunst widerwärtig vorkam [1]). Er will „still seyn und verschweigen, was ihm Gott und die Natur offenbart," während er sieht, daß der Freund „das Seinige gewaltig lehrt." Dabei meint er abermals, „der Geist der Liebe und Freundschaft wehe nur von einer Seite her, der fremde Geist aber von allen Enden der Welt." Auch erklärt sich von diesem Standpunkte, wie er Lavatern, dem christusgenüßlichen Christen, gegenüber sich „einen Heiden" nennen mochte, der besser daran sey als jener, „dessen Durst nach Christo ihn jammert," und wie er sich überhaupt mit dem historisch-positiven Christenthume durch die christlich-religiöse Gesinnung abzufinden suchte. In diesem Verhältnisse zum Christenthume blieb er sich dem Wesen nach stets gleich, es war ihm immer ein theures Vermächtniß, „eine Mission zur Erquickung des sittlichen Menschen-Bedürfnisses." Um den Kern allgemein-christlicher Grundüberzeugung legt sich daher Alles, was ihm in Geschichte, Leben und Kunst als göttlich erscheint. Zuerst durch Arnold's Kirchen- und Ketzergeschichte angeregt [2]), will er sich „ein Christenthum zum Privatgebrauche" bilden, indem das historische ihn durch seine Irrungen und Mißbräuche von sich abschreckt und Christum selbst vergißt [3]). Die Bibel sollte ihm wie von jeher ein liebes Buch bleiben, dessen Lektüre ihn schon frühzeitig viel beschäftigt hatte. Im alten Testamente sieht er „das Buch der Völker" und achtet es „als Volksbuch" hoch, während er das neue „aus Liebe und Neigung" wie ein „Evangelium" bewahren will. Es bildete sich nun bei ihm auf dem Grunde des Christenthums eine Art pantheistische Welt-

1) Vergl. diese Gesch. Thl. I. S. 438.
2) Ebendas. Thl. I. S. 86.
3) „Wo man für lauter Kreuz und Christ
Ihn eben und sein Kreuz vergißt."
Der ewige Jude.

ansicht, in welcher die ewig schaffende Macht der Natur durch die Liebe verklärt erscheint. Sein Gott ist

„der sich selbst erschuf
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf."

Er waltet allbelebend in dem All, denn

„Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt [1])."

Und das Ziel und Resultat des unendlich-endlichen Strebens und Schaffens, all des Drängens und Ringens

„Ist ewige Ruhe in Gott dem Herrn [2])."

Diese Weltanschauung, welche seiner ganzen Neigung für die objektive Naturbetrachtung zusagte, fand in Spinoza, dem er sich alsbald mit Vorliebe zugewandt, eine Art philosophisch-wissenschaftlichen Stützpunkt. Die Denkweise dieses außerordentlichen Mannes, sagt er in seinem Leben, hatte auf seine eigene ganze Denkweise den größten Einfluß und äußerte auf ihn überhaupt die entschiedenste Wirkung, die auch späterhin seine poetische Produktion und Darstellung vielfach bedingte. „Die Alles ausgleichende Ruhe Spinoza's," die mit seinem bisherigen „Alles aufregenden Streben" kontrastirte, die mathematische Methode und geregelte Behandlungsart desselben machte ihn zu dessen leidenschaftlichem Schüler, zu seinem entschiedensten Verehrer [3]). Auf solchem Grunde sich allmälig festigend ergab er sich zuletzt „dem allgemeinen Glauben an das Unerforschliche" und befriedigte sich in der liebevollen Werkthätigkeit, in gewissenhafter Anwendung des Lebens. „Das schönste Glück des denkenden Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren." Zugleich meint er „das hohe Alter beruhige sich in

1) Werke, Bd. 3. S. 4.

2) Freilich ist diese Ruhe ihm kein thatloses Beharren, denn das lehnt er überall ab.

„Nur scheinbar steht's Momente still;
Das Ewige regt sich fort in Allem,
Denn Alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Seyn beharren will."

3) Dichtung u. Wahrheit, Bd. 3. S. 290 ff. Zu vergl. ist Danzel, Über Göthe's Spinozismus, 1843.

dem der da ist, da war und seyn wird [1])." Auf der letzten Stufe des Lebens faßt er die religiöse Überzeugung, die er dem Wesen nach immer gehegt, in einem Briefe zusammen, den er an seine von ihm nie gesehene Jugendfreundin, Auguste von Stolberg, die ihn zu ihrem Glauben bekehren wollte, im April des Jahres 1823 schrieb. Dieser Brief ist ein resümirendes allgemeines Bekenntniß über sein religiöses Verhältniß und eben um so bedeutsamer, je näher er der Lebensgrenze liegt. „Alles dieses Vorübergehende," sagt er, „lassen wir uns gefallen. Bleibt uns nur das Ewige jeden Augenblick gegenwärtig, so leiden wir nicht an der vergänglichen Zeit. Redlich habe ich es mein Lebelang mit mir und Andern gemeint und bei allem irdischen Treiben immer auf das Höchste hingeblickt; Sie und die Ihrigen haben es auch gethan. Wirken wir also immerfort so lang es Tag für uns ist, für Andere wird auch eine Sonne scheinen. — Und so bleiben wir wegen der Zukunft unbekümmert. In unsers Vaters Reiche sind viele Provinzen und, da er uns hier zu Lande ein so fröhliches Ansiedeln bereitete, so wird drüben gewiß auch für Beide gesorgt seyn." Die Substanz seiner religiösen Ethik aber liegt in folgenden Worten deutlichst ausgesprochen: „Ein höherer Einfluß begünstiget die Standhaften, die Thätigen, die Verständigen, die Geregelten und Regelnden, die Menschlichen, die Frommen. Und hier erscheint die moralische Weltordnung in ihrer schönsten Offenbarung, wo sie dem Guten, dem wackern Leidenden mittelbar zu Hilfe kommt [2])."

Haben wir Göthe's Religionsüberzeugungen etwas weiter behandelt, als es vielleicht an dieser Stelle gestattet scheinen möchte, so geschah es, theils, weil von jener Seite her vielfache Mißurtheile über ihn sich zudrängen, theils auch, weil das richtige Verständniß seiner poetischen Wirksamkeit von der richtigen Auffassung jener Überzeugungen in vieler Hinsicht bedingt ist. Von selbst aber führt die religiöse Charakteristik auf die sittliche Frage, welche gleichfalls bei den Urtheilen über den Werth Göthe'scher Poesie mehr als billig in Anwendung gebracht zu werden pflegt [3]). Nach

1) W. B. 56. S. 140 u. 152.

2) Werke, Bd. 32. S. 320.

3) Göthe lehnt diesen sittlichen Standpunkt für die Beurtheilung poetischer Werke selbst entschieden ab. Vgl. die Anmerkungen zu Rameau's Neffen.

dem, was wir über seine religiöse Stellung dargelegt, fällt bei ihm das Sittliche mit der Religion zusammen. Die thätige Menschenliebe nämlich ist das Haupt- und Grundelement beider, sie ist ihm der Mittelpunkt, in welchem Göttliches und Menschliches sich begegnen und einen. Wie sehr er beides in jenem Punkte zusammengehen lassen will, beweist außer Anderm das Gedicht, welches, „das Göttliche" überschrieben, die Menschenliebe besonders feiert und schon durch jenen Titel die bemerkte Einheit bezeichnet.

„Edel sey der Mensch,
Hilfreich und gut,
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

— — — —

Unermüdet schaff' er
Das Nützliche, Rechte,
Sey uns ein Vorbild
Jener geahneten Wesen."

An einer andern Stelle sagt er:

„Lieb' ich doch das schöne Gute,
Wie es sich aus Gott gestaltet."

Schon haben wir angeführt, daß ihm die Uneigennützigkeit in der Liebe das Höchste war, und daß gerade diese ihn zu Spinoza besonders hinzog, in dessen Philosophie sie den Hauptpunkt bildet. Mit derselben wollte er, wie wir in Wilhelm Meister lesen, „den Ernst, den heiligen, verbunden haben, der allein das Leben zur Ewigkeit macht." So schreibt er auch an Schiller: „Bleiben Sie fest im Bunde des Ernstes und der Liebe, alles Übrige ist ein leeres und trauriges Wesen." Dazu wünscht er von Gott „große Gedanken und ein reines Herz." Auch will er nicht, wie jene Menschen, „die das ganze Jahr weltlich sind, und sich einbilden, sie müßten zur Zeit der Noth geistlich seyn," alles Gute und Sittliche „wie eine Arznei ansehen," vielmehr soll ihm das Sittliche „zu einer Diät, zu einer Lebensregel" werden. „Das Gute recht zu thun, d. h. mit der Klarheit seines Selbst," ist seine Moral, seine Freiheit. „Im Sittlichen soll der Geist

herrschen, wie im Physischen das Licht." Überhaupt aber wollte er das Sittliche zur Existenz bringen, es sollte ein persönliches Seyn werden; und gerade in diesem Streben, welches mit seiner gesammten Neigung zur objektiven Lebensgestaltung übereinstimmt, traf er wieder mit der Philosophie Spinoza's zusammen, deren Geist nämlich ganz eigentlich auf das Seyn geht, wie dasselbe, in sich getragen und in gegenständlicher Breite dargelegt, die eine unendliche göttliche Substanz zur Offenbarung bringt. Die Spinozistische Sittlichkeit beruhet daher in der vollkommenen tugendhaften Existenz, die selbst wiederum die Erkenntniß Gottes voraussetzt, ja dem Wesen nach mit ihr einerlei ist. Dieses sittliche Daseyn in der Gotteserkenntniß ist jenem Philosophen dann auch die höchste Seligkeit, die vollste Selbstbefriedigung in Gott. Nach diesem Ziele nun strebte auch Göthe. Sowie „die Vollkommenheit die Norm des Himmels ist, so sollte ihm das Wollen des Vollkommenen die Norm des Menschen seyn." Gott ähnlich zu seyn in dem vollen Gefühle des Menschlichen, ist sein Bestreben.

„Halte dich im Stillen rein
Und laß es um dich wettern:
Je mehr du fühlst ein Mensch zu seyn,
Desto ähnlicher bist du den Göttern."

Immer aber kommt er auf die Menschenliebe, als den sittlichen Angelpunkt, zurück.

„Besonders keinen Menschen hassen"

gilt ihm als Lebensregel und sein Spruch ist:

„Wer recht will thun immer und mit Lust,
Der hege wahre Lieb' in Sinn und Brust."

Edle Thaten konnten ihn lebendig begeistern, wie wenig er sonst dem flackernden Enthusiasmus geneigt war. Lavater's kühne, gewagte Anklage gegen den ungerechten Landvogt erregte seine Bewunderung, und er meinte, „daß eine solche That hundert Bücher gelte," und später (1809) feierte seine Muse das Andenken der edelmüthigen Johanna Sebus, welche bei dem Versuche, Andere aus den Fluten des Rheins zu retten, selbst ihren Untergang fand. „Brav seyn zu jeder Stunde," hielt er für den sichersten Schild gegen alle Anfechtungen des Mißwollens und der Feindschaft. Die Kunst selbst, meint er, wolle „eine Ahnung des Sittlich-Höch-

sten" ausdrücken „im Elemente des Sinnlich-Höchsten." In diesem soll sich jenes nur verkörpern.

Schon haben wir erinnert, wie er die rechte Liberalität in Anerkennung und Gesinnung finden wollte. Bei der Beobachtung Anderer will er vor Allem „Mißgunst und Haß" entfernt wissen, weil sie uns „auf die Oberfläche beschränken" selbst dann, wenn Scharfsinn sich damit verbindet. Nur wenn sich „Wohlwollen und Liebe" dem Scharfsinne verschwistern, „durchdringt man die Welt und die Menschen," ja, man kann hoffen, „zum Allerhöchsten zu gelangen." Daß er nun diese Liberalität auch im Leben übte, beweist sein Benehmen gegen Alle, mit denen er in Bezug und Verkehr trat. Mochte auch in seiner Jugend die fortstürmende Genialität ihn oft zu derber Abfertigung treiben, oder mit dem Fortschritte der Jahre eine gewisse aristokratisch-diplomatische Rückhaltigkeit ihn weniger zugänglich zeigen, überall kehrte er doch die liberale Seite seines Wesens hervor, sobald ein näheres Bekanntwerden eintrat. So hielt ihn Fr. Jacobi anfangs „für einen feurigen Wehrwolf, der Nachts an honetten Leuten hinaufspringe und sie in Koth wälze," bald darauf aber (1774 an Wieland) nannte er ihn „ein außerordentliches Geschöpf Gottes, mit dem man nur eine Stunde zusammen zu seyn brauche, um es höchst lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders handeln und denken solle, als er wirklich thue." Schiller gestand nach dem ersten Begegnen, daß er sich mit seiner Persönlichkeit nicht befreunden könne, mußte aber später bei näherer Verbindung anerkennen, daß er in ihm erst einen rechten Freund gewonnen. Frau von Staël, die ihn anfangs gleichfalls kalt und selbst etwas schroff fand, weiß die Zuthätlichkeit sehr zu schätzen, die er in weiterem Verfolge des Begegnens entwickelte. Besonders rühmt sie an ihm eben seine Unparteilichkeit, die sie von seiner Universalität ableitet [1]). Schon unter den Stürmern, die Alles über den Haufen werfen wollten, erscheint er im Lichte der

1) „Au premier moment on s'étonne de trouver de la froideur et même quelque chose de roide à l'auteur de Werther; mais quand on obtient de lui, qu'il se mette à l'aise, le mouvement de son imagination fait disparoître en entier la gêne, qu'on a d'abord sentie. C'est un homme, dont l'esprit est universel, et impartial, parcequ'il est universel, car il n'y a point d'indifférence dans son impartialité." — De l'Allem. II. p. 37.

Mäßigung und weiß das Gute im Alten wie Neuen zu würdigen. Er ermuntert den bescheidenen Jung zur Herausgabe seiner Lebensgeschichte, er treibt Jacobi zu schriftstellerischer Thätigkeit, weil er von ihm Tüchtiges erwartet, worin er sich freilich später etwas getäuscht fand; Herdern schätzt er trotz dessen mißliebiger Scheelsucht, erbauet sich an seinen Schriften und vertheidigt ihn gegen unberufene Tadler; Merck's Geist und Einfluß auf sich preist er, wo sich nur immer Gelegenheit bietet; von Wieland gesteht er, daß er nach Öser und Shakspeare von ihm zunächst und zumeist gelernt habe, Voss's Verdienste hat er, trotz späterer Mißstimmung, stets anerkannt und mit offenster Sprache dargestellt. Schiller's ernstes Streben gewinnt seine Achtung wie seinen Beifall, wie wenig er auch mit dessen frühern Produktionen sich befreunden konnte; er tritt zu ihm in das treueste Verhältniß, ermuntert und belobt sein Genie, weist ihm die rechte Bahn und rechnet von den Tagen näherer Bekanntschaft mit ihm für sich selbst „eine Epoche." Wie überaus hoch er dessen Charakter und Wirken angeschlagen, zeigt die edle Erklärung an den König von Baiern, deren wir schon erwähnt. Auch Wilh. v. Humboldt erhält von ihm den schönsten Preis, der ihm gebührt. Die Schlegel, Tieck, ungeachtet ihrer spätern Zweideutigkeit, den romantischen H. v. Kleist, den großen Philologen Fr. A. Wolf, den fleißigen Joh. v. Müller — Alle weiß er zu schätzen und nach gerechtem Maße zu würdigen. Auch die meisten neu aufstrebenden Talente will er nicht verkennen, obwohl er das anmaßliche Überschreiten derselben hier und da mißbilligen muß. Selbst an den spekulativen Geistern, deren Fach ihm an und für sich nicht besonders zusagte, unterläßt er nicht, das Tüchtige und Verdienstliche zu bemerken. Kant steht ihm sehr hoch, Fichte's ernstes Denken sucht er zu fördern, an Schelling und Hegel schätzt er Genie und Wissen. In allen Beziehungen und gegen Alle erscheint er milder als Schiller, der mit Schärfe, oft mit Härte über die meisten genannten Männer und sonst über Andere, wie z. B. über Stolberg und Herder, sein Urtheil abgiebt. In dem Xenienkampfe ist er mehr humoristisch, während Schiller die Schneide des Schwertes gebraucht. Selbst an einem Kotzebue, der es um ihn am wenigsten verdient hatte, achtet und rühmt er das Talent und will sich über ihn klar aussprechen eben, „um ihm Gerechtigkeit widerfah-

ren zu lassen." Wie gegen inländische so übte er auch gegen auswärtige Talente gleiche Unbefangenheit, und gegen Shakspeare, dessen Genius er fast auf jeder Seite preist, stellt er sich demüthig auf die untere Stufe [1]). Daß diese Liberalität mit den Jahren zunahm, ja zuletzt selbst in schwache Duldsamkeit ausslief, ist vornehmlich aus seinen Tag- und Jahresheften, aus seiner Zeitschrift über Kunst und Alterthum zu ersehen. Überhaupt fühlte er sich mit vorrückendem Alter zu stets größerer Milde gestimmt; weshalb er denn auch viele seiner früheren herberen Urtheile durch nachträgliche Ermäßigung bedeutend modificirte, so über Lavater, Jacobi, Stolberg und Andere. Ob dabei, wie auch bei seinem freigebigen Lobe Manzoni's, Walter Scott's und selbst Byron's, besondere Rücksichten der Selbstliebe hier und da mit obgewaltet haben, mag hier billig unerörtert bleiben; es genügt, zu bemerken, daß derlei Schwächen nie auf Kosten der Verdienste Anderer von ihm geltend gemacht worden sind [2]). Der Rückblick auf sich selbst trieb ihn, Andere zu schonen. „Man darf nur alt werden," sagt er, „um milder zu seyn; ich sehe keinen Fehler begehen, den ich nicht auch begangen hätte." Neidlosigkeit gehörte überhaupt zu seinem Charakter, wie er dieses denn auch durch die offene Art bewies, womit er seine schönsten poetischen Ideen mittheilte und seine Freude an den Produktionen der Freunde hatte.

„Ich neide nichts, ich laß es gehn"

war bei ihm eine Wahrheit, und mit Recht durfte er von sich sagen:

„Viele Pfade bin ich geloffen,
Auf dem Neidpfad hat mich Niemand betroffen."

1) Man braucht nur sein Leben zu vergleichen, um sich zu überzeugen, wie sehr er Jeden und Jedes, was ihm auf seiner Bahn begegnete, nach Verdienst zu würdigen weiß. Was Shakspeare insbesondere angeht, so erklärt er gegen Eckermann geradezu, daß er an jenem großen Dichter nicht hinaufzusehen wage, und es ist zu verwundern, wie noch jüngst Mundt in seiner „Geschichte der Literatur der Gegenwart" diese neidlose Anerkennung jener dichterischen Größe bei ihm nicht gefunden zu haben scheint, sondern von einer Antipathie in Beziehung auf Shakspeare spricht.

2) Daß Göthe Uhland und die schwäbische Schule nicht recht anerkennen mochte, ist gegen Obiges keine Instanz, insofern nämlich sein Urtheil rein aus dem Gesichtspunkte des Geschmacks, nicht aber durch Nebenrücksichten motivirt, ausgesprochen erscheint. Dann hat er ja auch in diesem Falle das Verdienstliche keineswegs ganz abgeleugnet.

Auch „des Feindes Verdienste erkennen und davon zu lernen," ließ er sich angelegen seyn. Für die eigentliche Wurzel der Sittlichkeit hielt er die Selbstkenntniß, für ihr echtes Mittel die Selbstbeherrschung, das Maß, und hiermit verwebte er sie in das Wesen seiner ganzen Bildung, als deren Grundpfeiler er jene beide Eigenschaften betrachtet. „Wir handeln," schreibt er, „eigentlich nur gut, insofern wir mit uns selbst bekannt sind." Doch wollte er die Selbstkenntniß nicht sowohl auf dem Wege abstrakter Betrachtung suchen, als auf dem „des Handelns." Darum warnt er davor, „das Erkenne dich selbst nicht im ascetischen Sinne zu nehmen" und „die psychologischen Quälereien" dabei zu vermeiden. Auf dieses innere Selbstfinden war daher auch früh und spät sein Sinn gerichtet. In der Sturmumgebung seiner genialischen Genossen, in dem Tummel des Hoflebens, wie unter dem schönen Himmel Italien's drängt es ihn, sich selbst zu erfassen, und er freuet sich namentlich, in Italien Gelegenheit gehabt zu haben, über sich selbst und Andere, über Welt und Geschichte vielfach nachzudenken. Er hält es für den schönsten Gewinn dieser Reise, daß er sich selbst erst recht erkannt und gefunden. Nicht minder bemühete er sich um die sittliche Herrschaft über sich selbst. „Das ist der edelste Vorzug des Edeln," heißt es im Götz von Berlichingen, „daß er sich selbst bindet." Die Selbstbeherrschung ist ihm die wesentliche Bedingung zur rechten Geistesfreiheit, und so treffend als wahr sagt er: „Alles, was unsern Geist befreiet, ohne uns die Herrschaft über uns selbst zu geben, ist verderblich." Daß er dieser Selbstbeherrschung sich stets um so mehr befliß, als er von Natur zu Ausschreitungen aufgelegt war, läßt sich bei aufmerksamer Betrachtung seines Lebens nicht verkennen. Auch gesteht er die Nothwendigkeit derselben in dieser Hinsicht selbst ein. „Die Hauptsache," äußert er in den Gesprächen mit Eckermann, „ist, daß man lerne, sich selbst beherrschen. Wollt' ich mich ungehindert gehen lassen, so läg' es wohl in mir, mich selbst und meine Umgebung zu Grunde zu richten." In Weimar finden wir ihn mitten im Drange von Zerstreuung und Geschäften ernstlichst bedacht, seiner menschlichen Gebrechen sich zu bemeistern. „Ich will doch Herr werden," schreibt er in seinem Tagebuche (1780). „Niemand als wer sich ganz verleugnet, ist werth, zu herrschen und kann herrschen." Mit dieser sittlichen

Selbstbeherrschung hing seine künstlerische auf's engste zusammen. Was er in dem Sonette „Natur und Kunst" so schön ausspricht[1]):

„Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Großes will, muß sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben" —

hat er sich von Anbeginn zur Regel seines Producirens gemacht, selbst in der Mitte des ihn umgebenden Sturmes und Dranges der siebenziger Jahre befolgt, und sich dadurch von dem literarischen Untergange, der fast allen seinen damaligen Genossen zu Theil ward, glücklich gerettet. Auch die ablehnende und strenge sociale Haltung, die ihn späterhin charakterisirte und sich, wie wir schon bemerkt, mit dem Fortschritte der Jahre mehr und mehr ausbildete, mag hiervon vorzüglich mitgetragen worden seyn.

Der Grundzug aber in Göthe's Wesen, welcher alles Andere bei ihm durchherrschte, war die Liebe zur Thätigkeit. „Das Bedürfniß meiner Natur," sagt er, „zwingt mich zu einer vermannichfachten Thätigkeit, und ich würde in dem geringsten Dorfe und auf einer wüsten Insel ebenso betriebsam seyn müssen, um nur zu leben." Thätigkeit und Daseyn war ihm somit eins. „Denken und Thun" erklärt er noch spät für die Summe aller Weisheit, und, wo er sich „zu alt hält," um etwas zu tadeln, da fühlt er sich „doch immer jung genug," um etwas zu thun. „Arbeitend steigt er," wie er an die Gräfin Aug. v. Stolberg schreibt, „gleich eine Stufe höher" und nach „Idealen will er nicht springen," sondern „kämpfend und spielend" seine Gefühle und Fähigkeiten entwickeln. Ihm kommt daher nichts elender vor, „als der behagliche Mensch ohne Arbeit." Auch unter Italien's schönen Genüssen fühlt er das Bedürfniß der Thätigkeit so tief, „daß er nicht dort seyn möchte, wenn er nicht thätig seyn könnte." Selbst die Überzeugung von der Fortdauer entspringt ihm „aus dem Begriffe der Thätigkeit," unser Geist ist „ein fortwirkendes von Ewigkeit zu Ewigkeit," und sein Wunsch knüpft sich noch in den letzten Jahren seines Lebens an die Thätigkeit der ewigen Zukunft.

---

1) Werke, Bd. 2. S. 229.

„Möge," schreibt er (1827) an Zelter, „der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten, denen analog, in welchen wir uns schon erprobt, nicht versagen!" Auch ist es außer der Liebe wesentlich die Thätigkeit, wodurch er seinen Faust sich von der Hölle retten und dem Himmel versöhnen läßt. Nachdem dieser das Eitle seines gelüstvollen Weltstrebens erkannt, sieht er nur das tüchtige Wirken als das Rechte an und meint:

„Auf strenges Ordnen, raschen Fleiß
Erfolgt der allerschönste Preis"

und die Engel tragen sein Unsterbliches aufwärts unter den trostreichen Worten:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."

Diesem Drange nach Thätigkeit folgend, konnte er sich auch nur insofern gefördert finden, als er beschäftigt war. „Es ist mir Alles verhaßt," schreibt er an Schiller, „was mich bloß belehrt, ohne meine Thätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben." Darum kann er im Theoretisiren nicht lange ausharren, er muß sich alsbald zu praktischer Wirksamkeit zurückwenden. Überhaupt war sein Leben ein stetes Trachten, das Höchste zu erringen. „Wer das Höchste will, muß auch das Ganze wollen [1])." Dieses blieb daher die Aufgabe seines Strebens. „Täglich," schreibt er (1781) an Möser's Tochter (Frau von Voigt), „suche er sich nach den besten Überlieferungen und nach der immer lebendigen Naturwahrheit zu bilden, und lasse von Versuch zu Versuch sich leiten, demjenigen, was vor allen unsern Seelen als das Höchste schwebt, handelnd, schreibend und lebend immer näher zu kommen." Er hält es für sein Schicksal, daß ihm alles Gute im Leben ein Errungenes seyn solle, und in seinen Briefen aus Italien nennt er sich „einen Menschen, der von der Mühe lebt." Und in der That, wo wir ihn sehen, finden wir ihn in rastlosem Bemühen, sich geistig empor zu bringen und das Besitzthum seines Wissens wie den Gehalt seines Charakters zu vermehren. Als

---

1) „Theilen kann ich nicht das Leben,
Nicht das Innen noch das Außen,
Allen muß das Ganze geben,
Um mit Euch und mir zu hausen."

Knabe greift er nach Allem, was ihm Stoff zur Beschäftigung bietet, als Jüngling und junger Mann versucht er sich in jeglicher Richtung, um zu endlicher Ausgleichung mit sich und der Welt zu gelangen. In Weimar strengt er sich an, „den größten Menschen es darin gleich zu thun, sein Tagewerk wachend und träumend zu bedenken und die Pyramide seines Daseyns so hoch als möglich in die Luft zu spitzen" (an Lavater). Seiner Mutter schreibt er (1779) von dort, daß er „ein Leben führe, in dem er sich täglich übe und wachse." Wie unablässig er in Italien beschäftiget war, nach allen Seiten hin geistig zu erwerben und zu schaffen, beweisen seine Briefe auf jeder Seite. Mit Achtung muß es uns erfüllen, wie er sich bereits in dem reifsten Mannesalter durch seine Bekanntschaft mit Schiller fördern will, wie er mit ihm auf Jeden und Jedes horcht, um daran höheren Lebensgewinn zu machen. Es vergeht ihm „kein Tag ohne einen gewissen Vortheil, wenn er auch nur klein ist," es kommt ihm doch immer „Eins zum Andern und es giebt am Ende etwas aus." (Briefwechsel.) Daß er bis in sein höchstes Alter in dieser Thätigkeit beharrte, bezeugen uns außer seinen poetischen Originalproduktionen seine fortwährenden Naturstudien, sein westöstlicher Divan, die Zeitschrift „Kunst und Alterthum" und so vieles Andere. Auch meint er, „wenn man alt sey, müsse man mehr thun, als da man jung war, das Älterwerden selbst heiße, ein neues Geschäft antreten, und man müsse entweder ganz aufhören zu handeln oder mit Willen und Bewußtseyn das neue Rollenfach übernehmen." Daß ihn der Tod mitten in gewohnter Thätigkeit abrief, daß er wirkend sein Leben bis zum reinen Ende lebte, ist bekannt. Immer und nicht bloß damals, als er an die Gräfin von Stolberg liebevollste Briefe schrieb (1775), war es „seine größte Glückseligkeit, mit den Besten seiner Zeit zu leben."

Schon ist von uns darauf hingedeutet worden, daß seine Thätigkeit nicht bloß nach Außen ging, sondern *wesentlich auf die eigene Persönlichkeit* gerichtet war. Nur auf dem Grunde gegenständlicher Positivität wollte er sich innerlich aufbauen. Bei diesem innern Aufbau kam es ihm vor Allem darauf an, mit sich *eins* zu werden. „Durch die reinste Gemüthsruhe zur höchsten Kultur zu gelangen," galt ihm als Zweck, wozu selbst die Frömmigkeit nur als Mittel dienen soll. Nach diesem Ziele strebte er

um so eifriger, je tiefer er einen ursprünglichen Zwiespalt in seinem eigenen Wesen fühlte. Was Faust sagt:

„Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen,"

sagt er eigentlich von sich selbst, und wenn er an Aug. v. Stolberg schreibt: „Unseliges Schicksal, das mir keinen Mittelzustand erlauben will;" so haben wir darin nur ein bestimmtes Geständniß eines Gegensatzes in ihm, den er sonst noch vielfach berührt und beklagt. In seinem Leben (Thl. 2) sagt er, daß seine Natur ihn immerfort „aus einem Extreme in das andere warf" und daß ihm deswegen die Gabe nöthig und willkommen war, „dasjenige, was ihn erfreute oder quälte, in ein Gedicht zu verwandeln, darüber mit sich abzuschließen und im Innern zu beruhigen." Noch im Jahre 1781 gesteht er an Lavater, „daß „Gott und Satan, Höll' und Himmel in ihm Einen sey," und 1797 gedenkt er an Schiller des Widerspruchs, der ursprünglich zwischen seiner Natur und der unmittelbaren Erfahrung gelegen, dessen Lösung ihm erst später gelungen. Wir sehen, daß Faust in ihm selbst lebte, von dem er sich in jener angedeuteten Weise durch das Gedicht zunächst zu befreien suchte. Mit dem Gefühle dieses Zwiespaltes nun verband sich von Anbeginn der Kampf, ihn zu überwinden. Was er in seinen Maximen von der thätigen Skepsis sagt, daß sie „unablässig bemühet sey, sich selbst zu überwinden und durch geregelte Erfahrung zu einer Art von bedingter Zuverlässigkeit zu gelangen," darf ganz eigentlich auf ihn angewendet werden. Das Irren und Streben ist das Thema seiner Hauptschriften, am meisten des Faust und des Wilhelm Meister, der treuesten Spiegelbilder seines Selbst. Dieser Kampf, auf den wir gleich anfangs hingewiesen, mochte ihm nicht so leicht werden, als Manche glauben, die nur die Außenseite im Auge haben. Alles, was wir von ihm erfahren, deutet auf viele Mühe und ernstliche Arbeit hin [1]), und man darf die Worte, die er dem Dichter leihet, welchem Sct. Peter den Himmel nicht öffnen will:

„Laß mich immer nur hinein,
Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer seyn,"

wohl in vollem Maße auf ihn selber anwenden.

1) Ein französischer Diplomat äußerte sich, als er Göthe sah: „Cet homme

Daß nun ein Mann, dem das Seyn im Wirken, das Leben in der Thätigkeit bestand, und der die höchste Bildung nur in der reinen Entwickelung des Menschlichen anerkennen mochte, sich vorzüglich auf das Diesseits, auf den Schauplatz der weltlichen Gegenwart, angewiesen fand, kann uns wohl nicht befremden. „Das Höchste, was wir von Gott und der Natur erhalten haben, ist das Leben," die zweite Gunst ist „das Erlebte" und als Drittes „entwickelt sich dasjenige, was wir als Handlung und That, als Wort und Schrift gegen die Außenwelt richten." Daher bleibt ihm auch „das Wichtigste das Gleichzeitige, weil es sich am reinsten in uns abspiegelt, wir uns in ihm," und „nichts ist höher zu schätzen als der Werth des Tages." Darum mochte er auch anrathen, daß Jeder sich selber frage, „mit welchem Organ er allenfalls in seine Zeit einwirken kann und wird." Ihm selbst kam es darauf an, „von Morgen bis Abend das Gehörige zu thun." (Maximen.) Wie wir schon angeführt, will er „nach keinem Ideale springen" und „alle ideelle Sehnsucht ist ihm eine falsche Tendenz." Er betrachtet das Hienieden als das Rhodus, auf dem der Mensch sich zeigen soll, ohne die zukünftige Welt zusehr in's Auge zu fassen. „Ein tüchtiger Mensch," sagt er zu Eckermann, „der schon hier etwas Ordentliches zu seyn gedenkt und der daher täglich zu kämpfen und zu wirken hat, läßt die künftige Welt auf sich beruhen und ist thätig und nützlich in dieser." Gleiches hören wir von seinem Faust (Thl. 2):

„Thor, wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!
Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen,
Was er erkennt, läßt sich ergreifen."

Es ist ihm angenehm, „wenn die idealen Allgemeinheiten in einer specifischen und individuellen Gegenwart begreiflich erscheinen." Hiermit hängt dann die Ansicht zusammen, „daß der lebendig begabte Geist, sich in praktischer Absicht an das Allernächste haltend, das Vorzüglichste auf Erden sey." In dieser Hingebung an die Gegenwart war er antik-heidnisch und Winckelmann vergleichbar,

a eu beaucoup de chagrins." Er selbst übersetzte diese Worte in die früher angeführte Phrase, „daß er es sich habe sauer werden lassen."

dessen verwandtes Trachten und Wesen er deshalb auch in anschaulichsten Zügen gezeichnet hat [1]). Übrigens wollte er doch das Diesseits nicht in seiner rein verschwindenden Zeiterscheinung und in der Beschränktheit des unmittelbar Endlichen; vielmehr war ihm der Augenblick „der Repräsentant der Ewigkeit" und eben darum „von unendlichem Werthe." In der allseitigen Benutzung des Endlichen ergreift man das Unendliche.

„Willst du in's Unendliche schreiten,
Geh' nur im Endlichen nach allen Seiten."

Wie ihm nur „das Unendlich-Endliche" und das „Endlich-Unendliche" Wahrheit und Ziel war, so hielt er „das Zufällig-Wirkliche" für das allein Gemeine. Darum suchte er überall das Sinnliche an das Übersinnliche anzuknüpfen, im Besondern das Allgemeine anzuschauen; und eben hierin bethätiget er seine realistische Idealität, wodurch er Schillern geradezu gegenübertritt, der den ganz umgekehrten Weg ging, indem er stets das Allgemeine für sich fertig hielt, um es an das Gegebene zu bringen, was ihn dann zu abstrakter Idealisirung trieb, worüber er selbst oft bitter klagt.

Bei solchem Streben Göthe's, sich in der Welt mit möglichst objektiver Thätigkeit anzubauen, und bei seiner Eigenthümlichkeit, das Ideale in der Anschauung stets gegenwärtig zu haben, konnte wohl eine eigentlich philosophische Richtung ebenso wenig als ein tieferes und innigeres Befreunden mit der Geschichte Platz finden. „Für die Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ," sagt er selbst, und was er auch auf diesem Gebiete sich nicht sofort gegenständlich machen konnte, das hatte für ihn keinen Sinn [2]). Freilich sehen wir, wie er mit Schiller zuweilen den

1) Vergl. die treffliche Schrift: Winckelmann und sein Jahrhundert. 1805. — Wenn Göthe einmal sagt, „die gegenwärtige Welt sey nicht werth, daß wir etwas für sie thun, weil das Bestehende in dem Augenblicke abscheiden könne" (Maximen); so ist dieser Gedanke so isolirt und verloren ausgesprochen, daß er allem Sonstigen gegenüber keine Bedeutung hat. Auch heißt es bald darauf: „Ich bedaure die Menschen, welche von der Vergänglichkeit der Dinge viel Wesens machen und sich in Betrachtung irdischer Nichtigkeit verlieren; sind wir ja ebendeshalb da, um das Vergängliche unvergänglich zu machen, das kann ja nur dadurch geschehen, wenn man Beides zu schätzen weiß."

2) Werke, Band 40. S. 418.

Flug der Spekulation versucht, allein er kann doch die Erde nicht los werden und muß alsbald wieder „aus dem philosophischen Theoretisiren zum Praktischen und zur Poesie" zurückkehren. Er kann sich „nicht spekulativ im Objekte erhalten" und achtet es für das Beste, „in dem philosophischen Naturstande zu bleiben und von seiner ungetrennten Existenz den besten möglichen Gebrauch zu machen." Schiller selbst meint, daß Göthe der Philosophie nicht bedürfe, indem in seiner richtigen Intuition Alles und weit vollständiger liege, als es die Analysis geben könne, daß er deshalb auch von der Philosophie nicht zu borgen habe, diese im Gegentheile nur von ihm lernen könne [1]). Alle Philosophie ist nach Göthe „genau besehen, der Menschenverstand in amphiurgischer Sprache." Er sucht das Wahre „in dem untheilbaren Phänomene," und wer das zu erkennen weiß, ist ihm auf dem rechten Wege zum Thun und zur That. Verstand und Vernunft gehören ihm freilich zusammen, „jener giebt den Begriff, diese die Idee;" allein sowie der Begriff „nur die Summe" der Erfahrung ist, so die Idee weiter nichts „als ihr Resultat." Das Unerforschliche hat ihm „keinen praktischen Nutzen, und daher ist es das schönste Glück des denkenden Menschen, das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren." Auch meint er, die Wissenschaft werde dadurch, daß man sich abgiebt mit dem, was nicht wissenswerth und was nicht wißbar ist, gleich sehr zurückgehalten. Die Philosophie, sagt er, richte sich nach den Alten. Das Kind ist ihm Realist, weil es sich von dem Daseyn der Birnen und Äpfel so überzeugt fühlt, wie von dem seinigen, der Jüngling, von innern Leidenschaften bestürmt, wird zum Idealisten umgewandelt, der Mann hat alle Ursache, Skeptiker zu werden, und der Greis wird sich immer zum Mysticismus bekennen. (Maximen.) Darum mag er jedoch der Philosophie keineswegs ganz entrathen. Er fühlte schon frühzeitig „entschieden und anhaltend das Bedürfniß, nach den Maximen zu forschen, aus welchen ein Kunst- oder Naturwerk, eine Handlung oder Begebenheit herzuleiten seyn möchte." Er kann sich nimmer von der Idee trennen, sie ist ihm die eigentliche Unendlichkeit des Endlichen und darum sucht er sie in diesem. Obwohl er vom Absoluten im theoretischen Sinne nicht zu reden wagt, so glaubt er doch

1) Briefwechsel an mehreren Stellen.

behaupten zu dürfen, „daß, wer es in der Erscheinung anerkannt und immer im Auge behalten hat, sehr großen Gewinn davon erfahren wird." Ja er meint sogar, „man könne über manche Probleme in den Naturwissenschaften nicht gehörig sprechen, wenn man die Metaphysik nicht zu Hilfe rufe," und „der Mensch müsse bei dem Glauben verharren, daß das Unbegreifliche begreiflich sey, weil er sonst nicht forschen würde." (Maximen.) Die Idee ist ihm „ewig und einzig. — — Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee." (Maximen.) Doch liegt die eigentliche Ausgleichung zwischen ihr und dem Wirklichen nur „im Leben, in der That und Kunst." Wer sich vor der Idee scheut, hat auch zuletzt den Begriff nicht mehr; denn der bloße Verstand ist nur „ein thätiger Kuppler" der auf seine Weise das Edelste mit dem Gemeinsten vermitteln will. Daß er sich deshalb der Philosophie gern anschloß, wenn sie ihm nur nicht zumuthete, sich in ihre abstrakte Systematik zu vertiefen, läßt sich auch daran erkennen, daß er Kant und dessen philosophische Wirksamkeit überaus hochschätzte, daß er Fichte's Bedeutsamkeit anerkannte, Schellingen sich gern nähern wollte, mit Hegel zu verkehren wünschte und sich dankbar der Belehrungen freuete, die ihm auf diesem Felde außer von jenen Männern noch von den Gebrüdern Humboldt und Schlegel zu Theil wurden [1]). Dabei gewahren wir, wie er sich wirklich eine Art philosophisch-spekulativen Standpunkt sowohl für seine naturwissenschaftlichen als psychologischen Betrachtungen zu gewinnen suchte. Wollen wir von seinem Streifzuge in das Reich der Monade absehen, worauf er dem Aristoteles näher kommt als Leibnitzen, so können wir im Allgemeinen sagen, daß er sich vorwiegend einer gewissen pantheistischen Weltanschauung zuneigte, wozu ihm Spinoza Grundlage und wesentlichen Gehalt bieten mußte. Ihm fühlt er sich, wie er an Knebel schreibt (1784), sehr nahe, „obgleich dessen Geist viel tiefer und reiner sey als der seinige." Mit jenem Philosophen hält er das All, die Welt für die ewig-unendliche Offenbarung des Göttlichen.

„Und es ist das Ewig-Eine,
Das sich vielfach offenbart."

1) Von Niethammer ließ er sich fast schulmäßig in der Sprache der Philosophie unterrichten. W. B. 40. S. 423.

Er wendet sich an den Namen

„dessen, der sich selbst erschuf
Von Ewigkeit in schaffendem Beruf [1])."

Geist und Materie, Denken und Ausdehnung hält er wie Spinoza für die nothwendigen (ewigen) „Doppelingredienzien des Universum's," die beide gleiche Rechte für sich fodern und deswegen beide zusammen wohl „als Stellvertreter Gottes" angesehen werden können [2]); daher geht auch der Einzelne auf in dem All,

„Da löst sich aller Überdruß"

und

„Sich aufzugeben ist Genuß [3])."

Diese naturphilosophirende Weltauffassung, welche mit seinen naturwissenschaftlichen Neigungen zusammenhängen mochte, und deren Grundgedanken er noch spät festzuhalten suchte, indem er meinte, „man könne sich bei der Betrachtung des Weltgebäudes der Vorstellung nicht erwehren, daß dem Ganzen eine Idee zum Grunde liege, wornach Gott in der Natur und die Natur in Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit schaffen und wirken möge [4])," führte ihn auch unter den gleichzeitigen Philosophen wohl vorzüglich zu Schelling hin. Schon in den Briefen an Schiller finden wir mehrfache Spuren dieser Vorliebe, und 1812 bei Gelegenheit der Besprechung der Schelling'schen Schrift gegen Jacobi's Buch „von den göttlichen Dingen [5])" sagt er geradezu: „Wir Anderen, die wir uns zur Schelling'schen Seite bekennen, müssen gestehen, daß Jacobi sehr schlecht wegkommt." —

1) Es ist interessant, zu bemerken, wie hier der Dichter mit Männern der scholastischen Philosophie zusammentrifft. Joh. Scotus Erigena schreibt in seinem trefflichen Werke De divisione naturae l. IV. c. 6: „Itaque divina essentia in his, quae a se et per se et in se et ad se facta sunt, recte dicitur creari." Ein anderer Scholastiker, Amalrich von Chartres, sagt geradezu: „Creator et creatura idem Deus."

2) Vergl. Riemer a. a. O. II. S. 689 ff.

3) Werke, Bd. 3. (Gott und die Welt.)

4) Werke, Bd. 40. S. 425.

5) Wir haben diesen Streit im 1. Theile S. 451 berührt. Schelling's Gegenschrift hat den Titel: „Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen des Herrn Fr. Jacobi" u. s. w. Tübingen, 1812. Göthe war seinerseits von der Jacobi'schen Schrift sehr wenig erbauet; er findet darin „recht harte Stellen gegen seine besten Überzeugungen" und nennt sie „das ungöttliche Buch von den göttlichen Dingen."

Im Ganzen geben wir übrigens Schillern Recht, wenn er in Beziehung auf Göthe von der schönen Übereinstimmung „des philosophischen Instinkt's" mit den reinsten Resultaten der spekulirenden Vernunft redet und bemerkt, „das Geben sey Sache des Genies, welches unter dem dunkeln, aber sichern Einfluß reiner Vernunft nach objektiven Gesetzen verbindet [1])." Denn nicht nur seine Dichtungen sind von philosophischen Anschauungen durchdrungen und lassen wie durch ein Transparent die gehaltvollsten Ideen erblicken, sondern auch seine Maximen, seine Abhandlungen über die Kunst und Natur, zumal die letzteren, bewegen sich in dem klarsten und sinnigsten Geiste echt philosophischer Betrachtung. Was er selbst über die Methode seines Philosophirens sagt, „daß er es mit unbewußter Naivetät thue und dabei glaube, er sehe seine Meinungen vor Augen [2])," können wir als die richtigste Bezeichnung anerkennen, wie sie denn auch mit der Ansicht übereinstimmt, die wir so eben von Schiller vernommen haben. Übrigens muß man in Absicht auf die Beurtheilung und Auffassung des Göthe'schen Geistes und seiner Werke an sein eigenes treffendes Wort gemahnen, „daß zum Gewahrwerden des Ideellen auch eine Pubertät gehört."

Mit der Philosophie steht die Geschichte im nächsten Zusammenhange. Ihr Verständniß fodert das Auge der ersten. So wenig nun Göthe dort mit direkter Gedankenbewegung die Probleme berühren und bemeistern mochte, ebenso wenig konnte er mit geradem, eindringendem Blicke die Tiefen der Geschichte betrachten. Nach beiden Richtungen hin hinderte ihn sein Hingeben an die Objektivität der Natur und des Lebens, sowie sein plastisches Ausgleichungsstreben des Innern mit dem Äußern an entschiedenem Eintreten und Fortgehen. „Man soll," meint er, „sich Alles praktisch denken," und damit stellt er sich gleichmäßig außerhalb der Sphäre des reinen Gedankens und der reinen Geschichte. Das Denken sollte sofort in Bild und Gestalt vor ihm stehen. Er suchte das Faßliche und das Gehörige, welches nach ihm „ein Verhältniß ist zu einer besondern Zeit und entschiedenen Umständen." Was ihm Beides nicht war, bedrückte und beunruhigte ihn. Gesteht er doch, „daß Geschichte schreiben, eine Art sey,

1) Briefwechsel, Thl. I. S. 13 u. 17.
2) Werke, Bd. 40. S. 420.

sich das Vergangene vom Halse zu schaffen," gerade wie er meistens nur dichtete, um sich gewisser Zustände zu entledigen. Auch berichtet er, daß die Weltgeschichte ihm gleich anfangs im Ganzen nicht zu Sinne war, und daß er ihr gar nichts abgewinnen konnte, wogegen alles Poetische und Rhetorische ihm angenehm und erfreulich zusagte [1]). Die großen welthistorischen Ereignisse blieben ihm auf diese Weise mehr oder weniger unzugänglich, und er wußte sie in ihrer objektiven Mächtigkeit weder zu fassen noch zu bewältigen.

„Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan."

Man möchte sagen, daß dieses Schlußwort seines Faust uns sagt, warum er jenes nicht vermochte. Alles mußte sich ihm zu persönlicher Anschaulichkeit individualisiren; daher auch wohl das Vorwalten der Charakteristik wie der Idealität des Gemüths in seinen meisten Werken. So hat er in seinem Götz das rechte Machtgebot der großen Zeit nicht verkündigen können, und was er von Shakspeare sagt, „daß er Alles, was in einer großen Weltbegebenheit heimlich durch die Lüfte säußelt, ausgesprochen," ist ihm selber wenig gelungen [2]). Weder die damalige reformatorische, noch politische Bedeutsamkeit und die Beziehung Beider zu einander hat er uns dort vergegenwärtiget. Wie meisterhaft auch die Physiognomie der Zeit skizzirt seyn mag, so tritt doch ihr Geist, insoweit er Europa's Zukunft in sich trug, schüchtern und zweifelhaft zurück; die Persönlichkeit drängt sich vor, und das Interesse an dem Individuum schwächt die Aussicht auf die Weltgeschichte. Im Egmont wird nicht minder die geschichtliche Bedeutung der subjektiven Charakteristik untergeordnet. Die Geschichte wird benutzt, soweit sie die Individualität des Helden trägt oder bestimmt und veranschaulicht, ihre eigene Substanz bleibt so ziemlich außer Frage und spiegelt sich nur beiläufig in dem Schicksale des Letzteren. Wird uns dagegen in Hermann und Dorothea eine spätere, gewaltigere Revolution im Hintergrunde meisterhaft angedeutet, so gehört doch gleichfalls der eigentliche Ton dieser wunderschönen Dichtung den Privatinteressen der Personen und ihrer Gegenwart. Die

1) Werke, Bd. 60. S. 294.

2) In dem Aufsatze „Shakspeare und kein Ende," der auch sonst viel Beherzigenswerthes über diesen Dichter enthält.

natürliche Tochter, in welcher sich besonders Gelegenheit bot, in die rechte Fülle jener welthistorischen Riesenbegebenheit hinein zu greifen und sie mit der flammenden Fackel der poetischen Begeisterung zu beleuchten, bringt uns nur schweifende, blasse Lichter, die um die Tiefe des Vulkans mehr bloß spielen, als sie dieselbe kräftig erhellen. Wie äußerlich der Dichter überhaupt jener größten Volks- und Völkerthat in der neuen Geschichte blieb, wie unzugänglich ihm der hohe Sinn des in ihr aufkämpfenden Menschengeistes war, mit welch kleinmeisterlicher Beschränktheit er das gewaltige Thema behandelte, beweisen genugsam seine gleichzeitigen Produktionen, z. B. der Groß-Kophta, die Aufgeregten, der Bürgergeneral u. s. w. Später noch spricht er von der Revolution „als einem gräßlichen Unheil," aus dem er sich durch die Bearbeitung des Reincke Fuchs zu retten suchte. Sie diente ihm nur, „die ganze Welt für nichtswürdig zu erklären," und er wollte den Menschen lieber „in seiner ungeheuchelten Thierheit" sehen. Freilich will er den Werth der Geschichte an sich nicht verkennen, vielmehr meint er, „daß, wer ihre Probleme nicht fürchtet, sondern kühn darauf losgeht, sich höher gebildet und behaglicher fühlt, indem er weiter gedeiht," allein damit wird doch der Mangel historischer Einsicht und ideeller Erfassung der Menschengeschichte nicht gedeckt und ausgeglichen. Kurz, in der Geschichte ging es ihm „nicht musterhaft und heiter" genug zu, er konnte ihr gegenüber seine innere Behaglichkeit, seine persönliche Harmonie nicht ungestört bewahren und darum den Muth, welchen er für sie empfiehlt, am wenigsten zu ihr mitbringen.

So erblicken wir denn in Göthe den Mann, der in seiner Person den idealischen Menschen möglichst individualisiren und realisiren wollte, dessen Grundwesen daher auch mit einem jüngst mehrfach gebrauchten Ausdrucke als „schöne Subjektivität" bezeichnet werden mag. Sein Charakter erscheint uns in der Konsequenz des Kunstwerks, wobei es nicht sowohl auf die Starrheit eines Grundsatzes, als auf die anschaulich-wohlgefällige Einheit in der Totalität des Verschiedenen ankommt. Schon früh suchte er sich, wie er an die Gräfin Stolberg schreibt, „als *inneres Ganze*" zu behaupten, an welchem ihm Niemand etwas nehmen soll. Später hören wir Ähnliches in seinen Briefen an Merck. Er will „sich in dieser Welt einrichten, ohne auch nur ein Haarbreit von

dem Wesen nachzugeben, was ihn innerlich erhält und glücklich macht." Und wenn wir ihm zugeben wollen, „daß Charakter im Großen wie im Kleinen darin besteht, daß der Mensch demjenigen eine stete Folge giebt, dessen er sich fähig fühlt" (Maximen); so dürfen wir dreist behaupten, daß er in seiner Weise ein vollkommener Charakter war, und Herder Recht hatte, von ihm zu sagen: „Er war in jedem Schritte seines Lebens ein Mann" (an Knebel). Am füglichsten aber fassen wir Alles in dem zusammen, was Schiller über ihn an Meyer schreibt, um so mehr, als damit zugleich auf den Charakter seiner Werke hingewiesen wird. „Wenn es einmal," heißt es dort, „Einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen; denn, wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben [1])."

Nachdem wir nun einen ungefähren Begriff von des Dichters Person und Weise gewonnen, so ist das Nächste, im Allgemeinen anzudeuten, wie er sich damit zu seinem Dichten und seinen dichterischen Werken verhält. Göthe's Dichtung ist er selbst; der ganze Mensch ist der ganze Schriftsteller. Wenn er sagt:

„Immer hab' ich nur geschrieben,
Wie ich fühle, wie ich's meine,
Und so spalt' ich mich, ihr Lieben,
Und bin immerfort der Eine;"

so haben wir damit den rechten Schlüssel zu dem eigentlichen Geheimnisse seiner Kunst. Sowie aber sein Menschenwesen auf der innersten lebendigen Einheit des Angeborenen und des Erworbenen beruhete, so daß man in der Terminologie der Schule wohl

1) Briefwechsel, Bd. III. S. 171. Das Resumé seines ganzen Bildungsganges hat Göthe in nachfolgenden Versen selbst niedergelegt:

„Weite Welt und breites Leben,
Langer Jahre redlich Streben,
Stets geforscht und stets gegründet,
Nie geschlossen, oft geründet,
Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßtes Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke:
Nun, man kommt wohl eine Strecke."

mit Wahrheit von ihm sagen könnte, daß er die reine Existenz des Subjekt-Objekts gewesen, ebenso trägt auch seine ganze poetische Schöpfung diesen Charakter. Sie ist zugleich sein Werk und seine Existenz. Wenn man daher zu sagen berechtigt ist, daß Göthe in seinen Werken nur sich darstellt, so sollte das zugleich den Sinn haben, daß er in sich zugleich die Welt darstellt, daß die Subjektivität seiner Poesie ebensosehr die Objektivität des Gegenstandes ist. Hierdurch unterscheidet er sich wesentlich von fast allen Andern, von denen man gleichfalls zu behaupten hat, daß sie in ihren Werken hauptsächlich nur sich selber geben [1]). Höchst bezeichnend für unsers Dichters Dichtung ist, was er von der Dichtung überhaupt sagt. „Der Dichter ist angewiesen auf die Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen, durch den Geist dargestellt, so lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für Jedermann gelten können. Diejenige Poesie daher, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern, oder ohne das Äußere durch das Innere durchfühlen zu lassen, bildet die letzte Stufe, von welcher aus sie in's gemeine Leben hineintritt." (Maximen.) Darum spricht er in seinen Poesien nur „ein Erlebtes" aus, darum darf er Alles, was er schrieb, als „Konfessionen" aus seinem Leben bezeichnen. Niemals konnte er von der Richtung abweichen, „was ihn erfreuete oder quälte oder sonst beschäftigte in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen," und noch jung begeistert gesteht er (an Gräfin Stolberg), „daß seine Arbeiten immer nur die aufbewahrten Freuden und Leiden seines Lebens sind." Seine Werke sind reine Urkunden seiner Vermählung mit den Dingen, ebenso-

1) Wenn Immermann (in seinem Reisejournale) meint, Göthe stehe noch nicht auf der eigentlichen Höhe der Poesie, weil er seine subjektiven Bewegungen und Stimmungen zur Objektivität gemacht, und daß jene Höhe erst von der Zukunft zu hoffen sey, nachdem der Stoff, auf welchen nun die Zeit sich werfe, durchdrungen und durcharbeitet seyn werde; so hat er ebensosehr das Wesen der Poesie überhaupt, als die wahre Bedeutung der Göthe'schen mißkannt. Hören wir andererseits Friedr. Schlegel, so vernehmen wir gerade das Gegentheil. „Seine Werke," sagt er (Werke Bd. 5. S. 83), „sind eine unwiderlegliche Beglaubigung, daß das Objektive möglich — — das Objektive ist hier wirklich schon erreicht." Daß übrigens Ansichten, wie die Immermann's, seit einiger Zeit wieder auftauchen, bedarf kaum der Erinnerung.

sehr Melodien der Gegenstände als seiner eigenen Innerlichkeit. In der Kunst, das Äußerliche der Naturanschauungen, das Zufällige der Begebenheiten und Umstände mit den tiefsten Geistes- und Seelenstimmungen zu verweben und zu einem lebendigen Bilde zu verbinden, hat er seines Gleichen nicht. Jedes seiner Werke hat irgend einen Bezug auf einen gewissen Zustand seines Gemüthes oder Geistes. Dadurch erhalten sie denn bei aller Idealität eine seltene Bestimmtheit konkreter Anschaulichkeit. Wenn man ihn wegen dieser ideellen Aneignung des Wirklichen, oder um mit Merck zu reden, wegen dieses Bestrebens, „dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben," mit Novalis aus dem mystisch-romantischen Gesichtspunkte einen praktischen Dichter nennen will, einen Dichter „des Evangeliums der Ökonomie," so beweist das nur die Wahrheit von dem, was Göthe selbst irgendwo sagt, „daß der Mysticismus eben nur die Scholastik des Herzens ist." Dagegen erlauben wir uns, noch auf ein anderes Göthe'sches Wort von der Poesie zu verweisen. „Die wahre Poesie nämlich," meint er, „künde sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von der Last des Irdischen zu befreien weiß." Sowie dieses mit der schon angeführten Ansicht übereinstimmt, so auch mit der, welche er uns im Meister vernehmen läßt. „Der Dichter," heißt es hier, „muß ganz in sich, ganz in seinen geliebten Gegenständen leben. Er, der vom Himmel auf's köstlichste innerlich begabt ist, der einen sich immer selbst vermehrenden Schatz im Busen bewahrt, er muß auch von Außen ungestört mit seinen Schätzen in der stillen Glückseligkeit leben, die ein Reicher vergebens mit aufgehäuften Gütern um sich hervorzubringen sucht." Weiter wird gesagt, daß, während die Menschen in Unruhe nach dem Verschiedensten umherjagen, vergebens nach einem harmonischen Daseyn mit vielen oft unvereinbaren Dingen streben, ihre Begriffe nicht den Sachen verbinden können, „das Schicksal den Dichter gleichsam wie einen Gott über dieses Alles hinübergesetzt hat." Der Dichter fühlt „das Traurige und das Freudige jedes Menschenschicksals mit. — — Seine empfängliche, leichtbewegliche Seele schreitet wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tage fort, und mit leisen Übergängen stimmt seine Harfe zu Freud' und Leid. Eingeboren auf dem Grunde seines Herzens, wächst die schöne Blume der Weisheit

hervor — er lebt den Traum des Lebens als ein Wachender. — — Er ist zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und der Menschen." — — Hier haben wir Alles, was wir von Göthe's Poesie sagen können, aus seinem eigenen Munde [1]). Seine Produktionen nun von Anfang bis zu Ende überblickend, werden wir in ihnen die gemeinsame Eigenschaft entdecken, welche man als die Schönheit des Gemüths bezeichnen kann. Er hat das Gemüth in seinen menschlichsten Bestimmungen und Richtungen zu klarster Objektivität harmonisirt. Mit der genialen Anschauung das Talent reiner Darstellung auf's glücklichste verbindend, erreichte er es vor Andern, die subjektive Innerlichkeit als eine positive Gegenwart hinzustellen und Werke hervorzubringen, die, indem sie das sinnliche Anschaun befriedigen, den Geist in seine höchsten Regionen erheben. Zugleich gelang ihm auf diesem Wege, die heitre Einfachheit des griechischen Styls mit dem Zauber der modernen Romantik lebendigst zu durchdringen und so das Antike mit dem Neuen innigst zu vermählen [2]). In der That erweist auch die ganze Geschichte seiner Bildungs- und literarischen Thätigkeit das Streben, das Verhältniß jener beiden Faktoren seiner Poesie in das möglichste Gleichgewicht zu bringen, die antike Ruhe und objektive Ebenmäßigkeit der Form mit der Bewegung und Innigkeit der subjektiven Gemüthstiefe zu möglichster Ausgleichung zu vermitteln. Von Götz und Werther an bis zum Schlusse seines Faust bewegt er sich auf diesem Wege; und wenn dort die Romantik vortönt, hier die Form überwiegt, so liegt in der Mitte die schöne Welt der reizendsten Harmonie und liebenswürdigsten Herzensfülle, welche in dem Einen ihren morgenfrischen Aufgang hat, während sie in dem Andern ihren abendstillen Untergang bezeichnet. Fast alle Produktionen Göthe's verrathen das schöne Wechselspiel zwischen Heiterkeit und Ernst, zwischen Anmuth und

1) Noch in anderer Weise läßt er den Dichter selbst des Dichters Beruf auf's schönste aussprechen in dem Vorspiele zu Faust. Die Worte:

„Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?"

welcher Dichter hat sie vollkommener bethätiget, als er? — S. Werke, Bd. 11. S. 8 u. 9. (Ausg. 1840.)

2) Friedr. A. Wolf schreibt (Museum der Alterthw. Zueignung), daß in Göthe's Werken mitten unter abschreckenden modernen Umgebungen der wohlthätige griechische Geist sich eine zweite Wohnung genommen habe.

Laune, zwischen genialer Originalität und ästhetischer Freiheit des Bildens. Dabei hat er es verstanden, das Menschliche gleichsam aus seiner Uridee heraus und auf deren Grunde in den bedeutsamsten Metamorphosen und vielseitigstem Wuchse hervorzubilden. Wir sehen in mannichfaltigsten Weisen das Höchste wie das Gewöhnlichste dargestellt, alle Kreise der Gefühle und Lebensbewegungen gezeichnet und sinnlich gestaltet und müssen uns sagen:

„Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleichet der andern [1])."

Überall ist Individualität und Gattung zugleich. Mag ihn Shakspeare an Kraft genialischer Produktivität übertreffen, an reiner, allseitiger Offenbarung des Menschlichen erreicht er ihn nicht. Und von diesem Gesichtspunkte aus hat Schiller Recht, von ihm zu sagen, daß er „ein Königreich zu regieren habe, und seine große Ideenwelt zu simplificiren sich bestrebe." Seinem Grundsatze, „daß das Wahre, Gute und Vortreffliche einfach und sich immer gleich sey, wie es auch erscheine," beweist er sich überall treu, und bei allem Mangel an sinnlichem Reichthum ist er treffend und bedeutungsvoll in der Charakteristik des Wesens. Was er auch behandele, immer erscheint er als Meister seines Gegenstandes, den er *erfahren* und aus dem er sich *befreiet* hat. Was er darstelle, er drückt ihm den Stempel der Geistesherrschaft auf. Mag er Leidenschaften hervorrufen oder Gefühle beleben, Gedanken erwecken oder Thaten schildern, stets ist er wahr und gefaßt, begeistert und sich selbst bewußt. Er mahlt die Seele selbst mehr als ihre Leidenschaft und gerade hierdurch unterscheidet er sich, wie auch W. Humboldt in seinen ästhetischen Versuchen richtig bemerkt, von den neuern Dichtern anderer Nationen, die meist das Umgekehrte leisten. Humboldt stellt ihn in dieser Hinsicht und in Beziehung auf die Reinheit der Form mit Raphael zusammen, und wir können diesen Vergleich immerhin gelten lassen. Seine Werke stehen da mit dem Gepräge der Natur und mit dem Siegel ideeller Wahrheit [2]).

„In dem ganzen vollen Schönen
Resolut zu leben,"

dies ist das eigentliche Motto zu seinem Dichten und Seyn. Die

1) Vgl. das schöne Gedicht: „Die Metamorphose der Pflanzen."

2) Was der ältere Plinius sagt: „naturam omnibus et naturae suae omnia," paßt ganz auf Göthe's Kunst.

Fülle des ruhigen Besitzes giebt Allem Sicherheit und Jedem das Seine. Als vollen Dichter macht ihn nichts parteiisch, weil er das Recht eines Jeden erkundet hat und bereit ist, es ihm zu geben. Wo er dichtet, will er eben nur Dichter seyn, nicht einer Fakultät des Lebens und der Wissenschaft angehören. Seine Darstellung „will weder loben, noch tadeln," sondern nur sich selbst genug thun. Neben Shakspeare ist es daher keinem andern Dichter in dem Maße, als ihm gelungen, durch das Aussprechen seines innern Anschauens den Leser in das volle Bewußtseyn der Welt selbst zu versetzen. Hiermit haben wir nun auch sofort den Standpunkt angedeutet, von welchem aus seine Werke beurtheilt werden müssen. Wir haben schon angeführt, wie man hier den moralischen, dort den religiösen Maßstab an seine Gedichte gelegt hat, wie ihn der Eine zu praktisch-ökonomisch, zu wenig mystisch, der Andere zu wenig politisch und liberal finden will. Im Allgemeinen haben wir auf alle diese Tendenzmeinungen nichts zu erwiedern, als was er selbst bemerkt:

„Da wird er nun gescholten, gelobt
Und bleibt immer ein Dichter."

Er schafft wie der Schöpfer schafft, ohne nach der Meinung der Menschen zu fragen, er singt, wie der Vogel in den Zweigen singt, sein Lied erklingt in die Lüfte, unbekümmert, wer es hört und wer es versteht. Mit Recht sagt er von dem Publikum, „daß es wie die Frauenzimmer behandelt seyn wolle, denen man nichts sagen dürfe, als was sie hören möchten." Sein Streben war, durch die Idee das Daseyn zu verklären, ohne sich zu verhehlen, daß „man wenig Dank von den Menschen verdient, wenn man ihr inneres Bedürfniß erhöhen, ihnen das Herrliche eines wahren edlen Daseyns zum Gefühle bringen will." (Ital. Reise I.) Daß er namentlich den moralischen Gesichtspunkt für seine Werke entschieden ablehnt, haben wir bereits oben gelegentlich erwähnt. Das eigentlich Sittliche, meint er, solle der Dichter und Künstler mit den Seinen, mit sich selbst und mit Gott ausmachen; als Mann von Geist und Talent gehöre er der Welt. Alles Vorzügliche könne nur für einen unendlichen Kreis arbeiten; und dieses möge denn auch die Welt mit Dank annehmen und sich nicht einbilden, daß sie befugt sey, in irgend einem andern Sinne zu Gericht zu sitzen. Auf die pragmatischen Zumuthungen sonsti-

ger Art mag sein Wilhelm Meister antworten. „Wie willst Du," sagt dieser über den Dichter, „daß er zu einem kümmerlichen Gewerbe heruntersteige, er der wie ein Vogel gebaut ist, um die Welt zu überschweben, auf hohen Gipfeln zu nisten und seine Nahrung von Knospen und Früchten, einen Zweig mit dem andern leicht verwechselnd, zu nehmen, er sollte zugleich wie der Stier am Pfluge ziehen, wie der Hund sich auf eine Fährte gewöhnen oder vielleicht gar, an die Kette geschlossen, einen Meierhof durch sein Bellen sichern?" Überhaupt kann man aller ungehörigen Philisterei das schöne und wahre Wort aus den Maximen entgegen halten, daß die Idee nichts seyn solle als kräftig, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu seyn, erfülle. Vor Allem aber ist ihm „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes der Anfang und das Ende der Kunst."

Bei dieser Stimmung seines poetischen Geistes gegen alle und jede Tendenzproduktion ist nicht zu verwundern, daß er am wenigsten die Politik in den Kreis seiner dichterischen Motive ziehen mochte. Ohne hier auf die Frage, ob und inwiefern die Politik eine Sache der Poesie seyn solle, näher einzugehen, wollen wir nur einfach bemerken, daß sie im Allgemeinen so gut wie alle andern menschlichen Beziehungen sich der poetischen Behandlung bieten kann, und es nur darauf ankommt, wie sie zu lebendiger Erscheinung verarbeitet wird und unter das organisirende Princip der freien Idee tritt, hiermit also die Farbe abstrakter Tendenz verliert. Da indeß alles Politische zu sehr die unmittelbare Gegenwart beherrscht und in den Streit der Parteien herabsteigt; so geschieht nur gar zu leicht, daß es, als positive Aufgabe der Poesie gesetzt, die ideelle Freiheit der Darstellung beschränkt und, ohne in den Proceß lebendiger Gestaltung einzugehen, sein äußerliches Ziel, eben den Charakter der Tendenz, zumeist auf- und vordrängt. Göthe konnte nun dieser mißlichen Richtung sich um so weniger hingeben, als seine reine innere Persönlichkeit das heilige Feuer war, an dem sich seine Muse erwärmte und dessen verborgenes Walten er mit vestalischer Sorglichkeit vor jeder Störung zu bewahren suchte. Wenn er mit stiller Arbeitsamkeit die innere Freiheit seinem Jahrhundert in lebensvollen Bildern entgegenführte, that er mehr, als wenn er den

Drang der Zeit, den keine Dichtung leiten konnte, mit dem Gefasel unsicherer Rhetorik hätte treiben oder mehren wollen. Und wie mag man überhaupt einem Dichter, der uns das Schönste in den vielseitigsten Gestalten zu freudigem Genusse hingestellt, es als eine Schuld anrechnen wollen, daß er in einem einzigen Punkte unseren Wünschen nicht entsprach? Dürfen wir überhaupt einem Menschen, der sich ernstlich bemühet, seine Kräfte bestens zu verwenden, zum Vorwurfe machen, wenn er nicht Alles leistet? Müssen wir Göthe in dem bereits Angeführten Recht geben, daß nämlich Charakter im Großen und Kleinen darin besteht, daß der Mensch demjenigen eine stetige Folge giebt, dessen er sich fähig fühlt; sollten wir ihn dann nicht gerade deswegen vorzüglich rühmen und achten, daß er so konsequent wie Einer jenen Charakterbegriff in seinem Leben und Schaffen ausgeführt? daß er das, wofür er sich berufen und begabt finden durfte, auf das reinste und vollkommenste darzustellen unablässig und unverbrüchlich bestrebt gewesen? Es war nun einmal sein Vorsatz, „seine innere Natur nach ihren Eigenheiten gewähren und die äußere nach ihren Eigenschaften auf sich einfließen zu lassen [1]),“ und diesem Vorsatze ist er zum Heile der Dichtkunst überhaupt und der unsrigen insbesondere treulich und redlich-sinnig ergeben geblieben, und nur so mocht' es ihm gelingen, das Menschliche in sich zu reinster Individualität auszubilden und es außer sich zu lebenvollster Gegenwart hinzustellen. Man sollte daher, statt zu tadeln, es ihm vielmehr Dank wissen, daß er in dem Gewirre der Zeitpolitik unserm Auge den ungetrübten Blick auf die Stätte eröffnete, wo das Menschliche sein Wohl und Wehe, seine Freuden und Leiden sich bereitet, daß er uns in dem Streite der Parteien das Leben in dem Lichte idealer Beleuchtung anschauen läßt und unseren Sinn durch die ruhige Harmonie seiner Schöpfungen auf den Frieden lenkt, der in dem Reiche des Schönen waltet und durch die Kunst des Dichters dem Streite der endlichen Mächte enthoben wird. Daß Göthe aber das politische Element da, wo es sich ohne Widerstreben in seine poetischen Bildungen fügen mochte, nicht ablehnte, sondern mit seiner gewohnten plastischen Unbefangenheit in den Kreis seiner Dichtung aufnahm, erweisen Götz, Egmont, auch

1) Dicht. u. Wahrh. Bd. 3. S. 150.

Hermann und Dorothea und die natürliche Tochter, obwohl der Mangel an historischem Sinne, wovon wir geredet, es ihm nicht gestattete, sich mit lebendiger Energie in die Innerlichkeit der Ereignisse zu vertiefen und von ihrer Tiefe aus ihre Bedeutsamkeit dem beschauenden Geschlechte offenbar zu machen. Daß er überhaupt dem Zuge seiner Natur, „durch fortdauernde Gegenwirkung der eindringenden Welt zu widerstehen," auch hinsichts der politischen Zeitbewegungen meist wohl mehr als billig nachgegeben, wollen wir nicht in Abrede stellen, wie sich denn weiter unten Gelegenheit finden wird, diesen Punkt näherer Betrachtung zu unterziehen. Allein im Ganzen war nun einmal, wie bemerkt, seine Dichtung den Weltereignissen nicht gewachsen und in ihrer weiblichen Richtung eben mehr auf die Schönheit des Gemüths als auf die Thatkraft objektiver Freiheit angewiesen. Ihre Mission war nicht das Schwert, sondern der Friede. Die Geheimnisse des Herzens zu offenbaren, das Schicksal des Gemüths darzustellen, auszusprechen, was uns erfreuet und uns betrübt, wie die Welt den Menschen trägt und der Mensch die Welt in seinem Busen birgt, kurz, das stille Wechselspiel, worauf das Leben ruht, zu zeigen und zu deuten, ist es, wofür ihm Weihe und Beruf geworden, wozu er sich in redlichster Bemühung bildete. Darum mochten ihm denn auch weibliche Charaktere besonders gelingen, und Schiller hat Recht, wenn er meint, daß Göthe hier „sein eigenes Muster sey," sowie nicht zu verkennen ist, daß die Weiblichkeit auch seine männlichen Charaktere durchdringt und nicht selten bis zu unpoetischer Schwäche herabstimmt.

Mit dieser Eigenthümlichkeit seines poetischen Charakters sowie mit seiner mehrbezeichneten, auf die gegenständliche Wahrheit hingewandten Plastik hängt es natürlich zusammen, daß seine Dichtung vornehmlich der Lyrik und Epik zuneigt, und daß die dramatische Unruhe und Triebsamkeit ihr weniger bequem ist, obwohl Göthe, wie er uns berichtet, schon früh gewohnt war, Alles, was ihm vorkam, sich in einem dramatischen Bilde zu vergegenwärtigen. Allein diese Dramatisirung des Gegebenen scheint zunächst mehr nur aus dem Bedürfnisse augenblicklicher Verdeutlichung des Objekts entsprungen zu seyn, als sie eine innere drastische Entfaltung des Wesens in dem strengen Flusse der Handlung bezielt haben mag. Nur in der epischen Gelassenheit und

Sichtbarkeit befriedigte sich des Dichters Drang, das Gemüth zur reinsten, vollkommensten Gegenwart herauszubilden. — Das Grundprincip aber seiner Dichtung ist dasjenige seines ganzen Lebens, die Wahrheit.

„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit[1])"

bezeichnet das Ziel, worauf er sein Schaffen und sein Gestalten hinauszuführen bemühet war. Und hier steht er wie Apollo in dem Reiche des Lichts, von Niemanden übertroffen, stets sich selbst gleich und gleich den Dingen, die er uns schildert. Diesem reinen Darstellungstriebe mag es denn auch beizumessen seyn, daß er sich weniger dem Erhabenen als dem einfach Schönen zuwendet, Letzteres freilich in allen seinen möglichen Abstufungen und Formen mit Meisterhand verfolgend. Er mußte den Gegenstand überwalten und seiner Subjektivität assimiliren, das Erhabene aber würde ihn über sich selbst hinausgehoben und in der Harmonie objektiver Abschließung gestört haben. Das „Übersichtliche," welches er, wie er an Schiller schreibt, der bildenden Kunst abgelernt, war ihm Bedürfniß von Anbeginn. Dieser lyrisch-epischen Haltung seiner Dichtung ungeachtet war Göthe doch in vorzüglichem Grade motivirender Dichter, während Schiller mehr Dichter der That war, und zwar im Lyrischen wie im Dramatischen. Er bemerkt dieses mehrfach selbst, so z. B. bei Eckermann, wo er über Schiller sagt, daß derselbe gern gewaltthätig verfahre, um die Motive sich wenig bekümmernd, indeß er selbst ohne Motivirung sich nicht wohl habe befriedigen können. Auch sonst bezeichnet er seine Methode „als die entwickelnde, entfaltende," die Schiller'sche dagegen „als zusammenstellende und ordnende[2])." Diese Weise motivirender Dichtung hängt mit seiner naturwissenschaftlichen Verfahrungsart, Alles genetisch zu verfolgen und in klarster Entfaltung vor seinem Blicke gleichsam neu entstehen zu lassen, wesentlich zusammen und scheint von derselben sogar dem Grunde nach bedingt zu seyn, indem nicht zu verkennen, daß seine poetische Motivirungskunst im Allgemeinen sich mehr in einer plastisch-kontemplativen Nachbildung der Sache, als in einer punktuellen Begründung bekundet. An

1) Zueignung vor dem 1. Bande der Werke.
2) Werke, Bd. 60. S. 270. (Nachgel. W. Bd. 20.)

jene innerlich-gegenständliche und gegenständlich-innerliche Bewegung seiner poetischen Produktion schließt sich dann seine Sprache mit wundersamer Leichtigkeit an. Wie vom Gedanken selbst gebildet, schmiegt sie sich um den Gegenstand hin und wiederspiegelt sein eigenstes Bedeuten. Die Idee ergießt sich mit dem leisen Strome ihrer Bildung in die reinen Glieder des deutsch-innigen Idiom's und offenbart dessen musikalische und plastische Tiefe und Bildsamkeit in einem bis daher unerkannten Grade. Unbestochen von sinnlicher Prachtliebe, weiß der Dichter die sprachlichen Mittel gerade so weit zu gebrauchen, als es die Anschaulichkeit der Sache fodert; nichts mehr und nichts weniger mag er sagen, als der Sinn es will. Mit solcher Meisterschaft nach allen Seiten hin beherrscht, erscheint bei Göthe unsere Sprache zum ersten Male in derjenigen klassischen Vollendung und reichen Umfaßlichkeit, in welcher sie unter ihren neuen Schwestern als die erste glänzt. Denn wo fänden sich in irgend einer andern alle Stufen des menschlichen Empfindens und Denkens, alle Töne vom Erhabenen bis zum leisesten Hauche seelenvoller Schönheit so treu und klar ausgesprochen, als es in ihr und von ihm geschehen [1])? Und so mocht' ihm denn gestattet seyn, von sich zu sagen:

„Und so haben
Mich im Stillen
Nach des Gottes hohem Willen
Hehre Musen auferzogen,
Aus den hellen
Silberquellen
Des Parnassus mich erquickt
Und das keusche reine Siegel
Auf die Lippen mir gedrückt [2])."

---

1) In seinen Venetianischen Epigrammen gesteht er sich das Verdienst zu, in der deutschen Sprache etwas leisten zu können, obwohl mit kaum verzeihlicher Ungerechtigkeit gegen sie selbst.

„Nur ein einzig Talent bracht' ich der Meisterschaft nah:
Deutsch zu schreiben. Und so verderb' ich unglücklicher Dichter
In dem schlechtesten Stoff, leider, nun Leben und Kunst."
Werke, Bd. 1. S. 280. N. 29.

Die italienische Natur scheint ihn damals zu sehr beherrscht zu haben, um gegen das Nordische überhaupt gerecht seyn zu können.

2) Deutscher Parnaß. Werke, Bd. 2.

Wie nicht leicht ein anderer Dichter steht Göthe mit seinem Dichten in der Zeit und über ihr zugleich, und wenn er einmal von Shakspeare sagt, „daß das Leben von Jahrhunderten durch dessen Seele webe;" so kann man von ihm selber sagen, daß in seiner Brust zwei Jahrhunderte sich begegnen, die aller Jahrhunderte Erbschaft führen. Seine Werke erwuchsen in seiner Zeit und aus ihr und ragen doch wie schöne Wipfel über ihre Niederungen hinauf. Sie geben ja nur „Erlebtes," sie sind „Gelegenheitsgedichte" im besten Sinne, indem sie das Erfahrene in dem Lichte idealer Durchgeistung und Begeisterung aufweisen und das Vergängliche in die Ewigkeit, das Endlich-Gegebene in das Unendlich-Wesenhafte erheben. Sie sind die poetische Geschichte der menschlichen Idee selbst in den bedeutsamen Metamorphosen, welche sie in einer der bedeutsamsten Perioden der Geschichte überhaupt durchgangen. Es war eine Zeit, die des Berufs inne wurde, die Weissagungen zu erfüllen, welche die Reformation der neuen europäischen Menschheit gegeben, die Güter der Geistesfreiheit endlich zu erobern, wofür so bittere Kämpfe geführt, so viele Gedanken gedacht, so viele Worte geredet worden. Die drei letzten Jahrzehnte des achtzehnten Jahrhunderts und die ersten des neunzehnten sind vielleicht die wichtigsten in der ganzen Geschichte der Menschheit. Sie wiegen Jahrhunderte auf, indem sie das Resultat der Arbeit vor Jahrhunderten in die Wirklichkeit gefördert haben. Die Welt suchte endlich den Geist, der uns Alle frei macht, mit Ernst in sich aufzunehmen und zum Mittelpunkte ihrer sämmtlichen Zwecke und Strebungen zu erheben; die Bildung schien ihren Sieg über die Barbarei endlich vollenden zu wollen, indem sie das Panier der Menschenachtung wählte und sich vortragen ließ. Daß eine solche Zeit nicht friedlich verlaufen konnte, daß sie in durchgreifenden Zwiespalt mit der Gewohnheit, mit den Ansprüchen der Vergangenheit treten, daß daraus in das Bewußtseyn der Einzelnen wie des Ganzen ein Streit der Interessen dringen mußte, dessen Überwindung erst durchzuführen war, wenn das Neue sein Recht und sein sicheres Daseyn gewinnen sollte, folgt aus der Natur der Sache und den Bedingungen alles Fortschrittes von selbst. Dieser Proceß nun des neuen Zeitalters, wie er aus der geschichtlichen Objektivität in die Innerlichkeit des freien Subjekts hinüberging und von hier wiederum in die Objektivität des Lebens zurückwirkte, ist es, was den wesentlichen Gehalt und

die eigenthümliche Bedeutung der Göthe'schen Dichtung bedingt, in welcher wir daher den treuesten Spiegel der Zeit haben, aus dem ihre Ideen, mit der Idee überhaupt innigst vereint, in reinsten Zügen hervorblicken. In allen Werken des Dichters spricht dieser Geist des Ewigen und der Zeit. Götz deutet auf die Aufgabe hin, die zu lösen war; er setzt die Thesis, welche die Dialektik der Zeitentwickelung zu behandeln hatte, und bedeutsam genug weist er gerade auf die Reformation zurück, die, wie wir so eben bemerkt, das Grundthema der neuen Zeit, die Freiheit des subjektiven Geistes, zuerst entschieden stellte. Auch damals drängte sich in die religiöse Frage die politische ein, wie in der Epoche, wo der Götz gedichtet wurde. In Werther erscheint dann der Satz zunächst in rein subjektiver Fassung. Es ist der Drang des Jahrhunderts, den wir sehen, wie er die ganze Intensität seines Zwiespaltes im Subjekte selbst zusammenpreßt und dieses überwältigt, weil es für sich allein demselben nicht gewachsen ist. Der Faust bringt jenes subjektive Selbstvereinsamen näher zum Bewußtseyn seiner Unmacht und führt uns tiefer in den eigentlichen Kampf selber ein, aus dem die Versöhnung des Geistes allein sich recht erzeugen kann. Das Subjekt wird, eben in seiner äußersten Abstraktion von der Welt, des Bedürfnisses dieser recht lebendig inne und wirft sich nun einseitig in ihre Arme, ohne Befriedigung zu finden, weil es sich selbst verliert. Im Tasso sehen wir die inneren und äußeren Mächte sich an einander messen, das Recht des Geistes und das Gesetz der Welt in gleicher Drängniß walten. Wilhelm Meister zeigt den rechten Weg der Versöhnung, die Arbeit des Subjekts an sich und in der Welt, die freie Vermittelung zwischen dem Subjekte und der Objektivität des Lebens. Hermann und Dorothea zeigt uns den Kranz des Friedens, wie er aus der Versöhnung des Zwiespaltes erblühet, und der zweite Theil des Faust weist in seinem Schlusse sinnvoll auf den Schluß des ganzen Dramas hin, was ein halbes Jahrhundert hindurch gespielt worden, auf die freie Weltthätigkeit, wohin auch die Wanderjahre zielen. Denn nur da ist wahre Geisteswirklichkeit, nur da endliche Befreiung, wo der Mensch im Bewußtseyn seiner höheren Kraft der Welt sich zu bemächtigen sucht, sie zu seinem eigenen Werke macht und so in ihr das sichere Besitzthum seiner selbst gewinnt. Die Wahlver-

wandtschaften deuten auf das sittliche Fundament, wodurch jene Freiheit sich erst dauernd befestiget, auf die Heiligkeit der Ehe und Familie. In beiden liegt die Garantie der freien Zukunft. Iphigenia schwebt über Allem, indem sie, dem Streite entnommen, von der lichten Höhe einer schönen Vergangenheit der Gegenwart die Sterne zeigt, die sie zum Frieden leiten können. Und so möchten wir wohl mit Fichte sagen: „Dem Dichter, von dem ich rede (Göthe), war es gegeben, zwei verschiedene Epochen der menschlichen Kultur mit allen ihren Abstufungen auszumessen. Er nahm sein Zeitalter bei der letzten Stufe auf, um es bei der ersteren niederzusetzen [1])." Er arbeitete, indem er in der Gegenwart die Ewigkeit des Menschlichen zu deuten wußte, für die Ewigkeit, und wenn unser Geschlecht höher steigt, so ist es nicht ohne sein Zuthun. — Fragen wir nun aber, wodurch es Göthen vor Andern gelingen mochte, der poetische Spiegel seiner Zeit zu werden und doch auf dem Grunde des Ewigen zu beharren; so ist es einerseits eben seine glückliche Begabung, überall in dem Endlichen das Unendliche, in dem Sinnlichen das Übersinnliche und in dem Einzelnen das Allgemeine unmittelbar anzuschauen, andererseits die Lust des reinen Durch- und Mitlebens in der Wirklichkeit, im Ganzen aber die Kunst, die Erfahrung in Poesie umzuwandeln, die Gelegenheit in die Idee zu erheben und die eigene Persönlichkeit zur Welt und Menschheit zu erweitern [2]). Zu Allem gesellte sich die stille Ruhe der Arbeit und des Gestal-

1) Fichte im Philosoph. Journal, 1798, Heft 9, St. 4. Außer Anderen hat besonders auch Varnhagen von Ense auf dieses Zeitverhältniß hingewiesen (Vermischte Schriften, Theil 3, gleich im Anfange), Gervinus aber gerade diese Seite zur hauptsächlichen Aufgabe seiner Darstellung der Göthe'schen Dichtung gemacht.

2) Es ist bekannt, wie eben jener Anschluß Göthe's an die Zeit eine Hauptquelle des Tadels ist, den man über ihn ergossen. Er soll der Mode gehuldigt und dieselbe zum Wesen seiner Poesie gemacht haben, weshalb er denn der modernste Schriftsteller genannt wird, an dem die modesüchtige Welt sich erbauen, und aus dem sie das Raffinement der Vornehmigkeit und des Anstandes erlernen könne. W. Menzel (a. a. O. Thl. 2) hat diesen Tadel auf die höchste Spitze getrieben und mit einer Schärfe ausgesprochen, die uns schon an und für sich abhalten würde, auf eine weitere Widerlegung einzugehen, wenn dieselbe überhaupt hier am Orte seyn könnte. Daß er dabei manche schwache Seite des Dichters richtig getroffen und sich der leidigen Göthomanie wirksam entgegengeworfen, gestehen wir gern.

tens. In der einsamen Zurückgezogenheit auf sich selbst bildete er das Werk, welches er in der Umarmung mit der Welt empfangen. Wie sehr in ihm auch der produktive Drang sich regen mochte, den er sogar „eine Krankheit" nennt, „an der er von Jugend auf zu leiden habe [1];" so wußte er ihn doch in dem Grade zu mäßigen, daß er nicht eher producirte, bis die Idee bei ihm hinlänglich ausgetragen war, und er von Innen nach Außen bilden konnte. Eindrücke müssen, wie er an Schiller schreibt, „sehr lange im Stillen bei ihm wirken, bis sie zum poetischen Gebrauche sich willig finden lassen." Was er daher „am meisten, ja einzig zu seinen Werken braucht, ist innerlichste Stimmung." Darum wird ihm die Gesellschaft oft zu einer traurigen Sache, und er sucht „für sein Produciren absolute Einsamkeit." Er muß „in sich selbst verweilen, um irgend ein leidliches Werk nach dem andern hervorzubringen." Was er in dem Künstlerliede singt:

„Zu erfinden, zu beschließen,
Bleibe, Künstler, oft allein,
Deines Wirkens zu genießen,
Eile freudig zum Verein.
Dort im Ganzen schau, erfahre
Deinen eignen Lebenslauf,
Und die Thaten mancher Jahre
Gehn dir in dem Nachbar auf,"

bezeichnet das Geheimniß seines eigensten künstlerischen Waltens und Bildens. Daß nun aus der Verbindung einer so ungemein regsamen Produktivität mit solchem vielseitigen Anschließen an die Wirklichkeit, wie wir es kurz hervorgehoben, eine große Mannichfaltigkeit des Dichters selbst entspringen mochte, ist nicht zu verwundern, obwohl auch in dieser Hinsicht ihm nicht überall Anerkennung geworden ist, Viele im Gegentheile der Ansicht sind, daß seine Werke nur geschickte Variationen eines und desselben Thema seyen, nämlich der eigenen Göthe'schen Persönlichkeit. Börne meint sogar, der Dichter habe sich schon im Werther „abgebrannt," und alles Übrige sey der Rede eben nicht besonders werth. Geben

1) Sein produktives Talent verfolgte ihn überall und in seinem Leben bemerkt er, daß es ihn keinen Augenblick verließ, und daß, was er wachend am Tage gewahr wurde, sich öfters Nachts in regelmäßige Träume ausbildete, so daß ihm beim Erwachen ein gestaltetes Bild vorschwebte.

wir nun auch gern zu, daß durch alle seine Werke ein allgemeines Grundthema spielt, geben wir nicht minder zu, daß in allen seine Persönlichkeit den Angelpunkt bildet, um den sich Alles bewegt und wovon Alles getragen wird; so haben wir doch zugleich darauf hinzuweisen, daß jenes Grundthema nichts Geringeres ist als das unerschöpfliche Thema der Menschheit selbst, welches der Dichter aus stets neuer Tonart zu behandeln weiß, und das sich durch stets neu gefaßte Motive variirt, gleich dem Spiele des menschlichen Lebens selbst, welches seinerseits dasselbe Thema in mannichfaltigen Weisen entwickelt. Die Persönlichkeit des Dichters, nachdem sie mit der Wahrheit der Welt sich vermählt und den Gehalt des Gegenstandes in sich aufgenommen und vergeistiget hat, giebt, wo sie sich giebt, zugleich die Sache. Mit dem Subjekte des Dichters kommt das Objekt in der Darstellung zu seinem Rechte, und weit entfernt, hierin eine Beschränkung des poetischen Gehalts zu finden, müssen wir es gerade als die reichste Gediegenheit anerkennen, indem der Stoff nur zum Menschlichen sich erhebt, insofern er menschlich empfunden wird, und die Menschheit nur zur Sichtbarkeit gelangt, insofern der Mensch sie in sich individualisirt. Doch wollen wir auch hier die Schattenseite nicht verkennen, welche der Dichter dadurch zeigt, daß er nicht selten die individuelle Sphäre weiter verfolgt, als es der Dichtung ziemt, indem er in manchen Darstellungen die menschlich-kleinen Schwächen mit zu großer Nachsicht, man möchte sagen, zu liebevoller Aufmerksamkeit behandelt, als daß dabei der Idee ihr Recht bewahrt werden möchte, hierin dem großen Britten und selbst Schillern unähnlich, die Beide nie und nirgends mit der Schwäche sympathisiren oder kapituliren wollen.

Die schönste Blume in Göthe's Dichterkrone aber ist seine Deutschheit, und wenn ihm diese gerade von deutschen Händen herausgerissen wird, so sehen wir nur, daß eben die Deutschen sich selbst oft am wenigsten verstehen oder am meisten geneigt sind, ihre nationale Ehre einseitigen Parteiinteressen, Ansichten, patriotischen Mißstimmungen hinzuopfern, wohl gar mit wahnsinniger Leidenschaftlichkeit zu beschimpfen, ein dunkler Punkt in unserem Nationalcharakter, den selbst Fremde an uns verachten. Man prätendirt sogenannte Nationalität und, da man diese bei Göthe nicht zu finden glaubt, muß er ein unnationaler, undeutscher Dichter

seyn. Bedächte man, daß wahre Nationalität der Geist des Volkes ist, aus dem sein eigenstes Leben quillt, und nicht ein bloß aphantasirter äußerlicher Patriotismus, der sich in Phrasen spreizt, so würde das Urtheil wohl anders lauten. Aber vor Allem fragen wir, wo war denn die deutsche Nationalität, die man ihm aufzwingen will, wo die Selbstschätzung, wo die Einheit, wo die Hingebung an das Vaterland und sein Heiligstes, als Göthe seine dichterische Bahn betrat? „Keine Nation," sagt er (Maximen), „gewinnt ein Urtheil, als wenn sie über sich selbst urtheilen kann," und wo hatte unsere Nation damals ein Urtheil über sich? Zweifelte nicht Lessing, ob wir überhaupt einer Nationalität fähig seyen? Durfte nicht zu jener Zeit der Schweizer Füßli fragen: „Wo ist das Vaterland des Deutschen?" Wenn wir gemach zur nationalen Selbstbesinnung gekommen sind, verdanken wir es nicht nächst Friedrich dem Großen hauptsächlich Göthen, der dadurch, daß er mit regsamster Thätigkeit in das Getriebe unserer nationalen Denk- und Empfindungsweise hineingriff und die Tiefe und Vielseitigkeit unseres Geistes zu reiner Selbstanschauung hinstellte, ohne unser Wissen und Wollen das Bewußtseyn der Nation emporbildete und uns nach Außen hin die Ehre des Genius eroberte? Wenn der Undank schon nach Xenophon (Memorabilien) und andern alten Schriftstellern für das größte Laster gehalten wird, wollen wir ihn etwa zu unserer Tugend machen, indem wir die edelsten Männer, die uns auf die Höhe unseres Selbst erheben, schmähen, weil sie nicht auf Frankreich gescholten oder in lächerlicher Philisterei unsere Gemüthlichkeit und Wissenschaft als das Non plus ultra der Nationalgröße gepriesen haben? Aber, fragen wir, wer hat denn deutsche Gesinnung, deutsches Fühlen und Denken, deutsche Innigkeit und Menschenliebe, wer hat den deutschen Geist der Wahrheit, wer sein tiefes Weben in Wissenschaft und Leben, kurz wer hat das Deutsche deutscher gesagt und gesungen als eben Göthe [1])? Oder sang etwa Klopstock mit seinen Bardenhymnen, Schiller mit seinen Prachtgedanken in nationalern Tönen, als Göthe, der leis' und laut, still und gewaltig die ganze Tonleiter deutscher Seele und deutscher Menschlichkeit in allen Weisen und Melodien durchgeführt, dem, wie seinem Volke, nichts fremd ist,

1) Meint doch Frau v. Staël, er sey ganz deutsch. „Seul il réunit tout qui distingue l'esprit Allemand." II. p. 35.

was in der Menschenbrust zum Leben kommt, und der eben deshalb mit deutscher Zunge das Lied der Menschheit selbst gesungen, wie vor ihm Niemand, und wie nicht leicht nach ihm Jemand es reiner und voller singen wird. Oder habt ihr ein Gedicht, in dem des Menschengeistes Geheimniß deutsch-innerlicher sich ausspräche als im Faust? Habt ihr ein deutsches Lied, hat die ganze Geschichte der Poesie ein Lied aufzuweisen, in welchem die ewige Idee des menschlichen Schicksals, der Grundquell menschlicher Freuden und Leiden, das Empfinden des Herzens und der Adel der Sitte bei aller Einfachheit der Handlung vollständiger verkündiget, reiner erschlossen, heiliger und wahrer offenbart würde, als in Hermann und Dorothea? Ein Lied, das Schiller „den Gipfel der ganzen neuen Kunst" nennt, wir aber den Gipfel poetischer Deutschheit, das Bibelwerk deutscher Religion und Tugend zu nennen nicht Anstand nehmen wollen. Wohl mochte er selbst seinen Dichtungen nachrufen:

„Und so legt euch, liebe Lieder,
An den Busen meinem Volke,"

denn sie waren aus des Volkes Herzen entsprossen und für sein Herz gedichtet, trotz dem Widerspruche derer, die nicht wissen wollen, was wahrhaft deutsch im deutschen Volke ist. Und wäre nicht sein Werk und seine Kunst deutsch von Grund aus, wie hätte er damit sein Volk so gründlich bilden, ihm das Gepräge seines Geistes mittheilen mögen, unter dessen Glanze und Gediegenheit es sich in Weltanschauung, Sitte und Lebensschätzung neu gestellt und gestaltet hat? Die romantische Nebelei ist ebenso wenig das Deutschthum, als die orakelnde Rabulisterei und Großthuerei mit idealischen Phrasen und patriotischen Sentenzen, denen die That fehlt wie der echte Gedanke. Wer mit dergleichen sich befriedigt, oder wer dem großen Dichter ein Verbrechen daraus macht, daß er in Napoleon die menschliche Größe von der Seite, von welcher sie in ihm erschien, erkannte und würdigte, daß er bei dem Beginne des großen Befreiungskrieges an dem Gelingen zweifelte und das mögliche Zerbrechen der Ketten für eine täuschende Erwartung hielt, oder wer es ihm aufmutzt, daß er, der stets dem Kern des Volks den Preis ertheilt, in späteren Jahren sein „gnädig" gern und oft den hohen und höchsten Herrschaften zu vernehmen gab, wer so an der Größe mäkelt und sich in die-

sem Mäkelgeschäfte für deutscher hält als den Dichter, an welchem er sich versucht, dem gönnen wir die Einbildung der eigenen kleinen Größe, nur haben wir nichts gemein mit seinem Urtheile und seinem Geschmacke.

Zweites Kapitel.

Göthe.

Fortsetzung.

(Leben und Werke.)

Wenn es uns in dem vorhergehenden Kapitel darum zu thun war, das Bild des Dichters in seinen wesentlich-allgemeinen Zügen, und zwar möglichst nach eigener Zeichnung, hinzustellen; so wird jetzt darauf ankommen, dessen literarisches Schaffen und Wirken im Besondern zu charakterisiren. Hierbei soll unser Bemühen hauptsächlich dahin gerichtet seyn, das Wachsthum seiner Dichtung aus dem Boden seines Lebens selbst nachzuweisen. Denn, wie wir gesehen, hängen Leben und Dichten bei ihm unzertrennlich zusammen; seine Dichtungen sind Erfahrungen, seine Ideen Bilder aus dem Leben, seine Persönlichkeit ist seine Poesie. Auch das wurde bemerkt, daß alle seine Werke ein Kontinuum darstellen, welches dasselbe Grundthema, das Menschliche in der Form idealer Gemüthlichkeit, ganz eigentlich das Schicksal des menschlichen Herzens, in aufsteigender Folge und in allseitiger Weise behandelt. Von dem frischen Drange in Götz und Werther bis zur seligen Verklärung, die der Schluß des Faust verheißt, bewegen sich alle möglichen Gestalten und Bilder der tiefsten und freundlichsten Empfindungen, der bedeutsamsten und gefälligsten Erscheinungen aus dem Gebiete der Menschen und der Menschheit vor uns hin. Die Standpunkte wandeln, die Verhältnisse verändern sich, die Handlung und Umgebung ist verschieden, aber *eins* bleibt der Kern, *eins* der Gehalt und das Wesen, *eins* die Grundfarbe, die Farbe der *Liebe in Allem*. Ebenso spielt in den kleineren lyrischen Produktionen des Dichters Genius mit jenen Grundmoti-

ven seiner Poesie in allen Formen und Tönen, bald munter und tändelnd, bald mit keckem Humor kriegend, hier romantisch phantasirend, dort im Sturme der Leidenschaften hinschreitend. In unnachahmlicher Mannichfaltigkeit werden die reinsten Melodien von des Menschen Wünschen, Wollen, Fühlen und Sehnen unserm Herzen zugesungen; unsere Seele vernimmt die Grüße eines Geistes, der ihre Freuden und Leiden kennt und gern mit ihr theilt. Überall aber ist es auch hier der Mensch und die Welt zugleich, die mit einer Stimme aus diesen Gedichten sprechen.

Indem wir nun seinem Leben und Wirken näher treten, haben wir uns zu freuen, daß der Dichter selbst am Abende seines irdischen Tages das Bild von Beidem mit eigener Hand zu zeichnen begann und, wenn er es unvollendet ließ, doch die Hauptzüge so klar und treu gegeben, dabei so Vieles angedeutet hat, daß wir daraus das Fehlende wohl ergänzen können, um so eher, als die vielseitigen Korrespondenzen, die uns seitdem zugänglich geworden, sowie die Berichte Anderer, denen man vertrauen darf, den reichsten Stoff zu solcher Ergänzung bieten. Sowie nun Göthe dichtend lebte und lebend dichtete, so tritt uns auch die Charakteristik seines Lebens sogleich als „Dichtung und Wahrheit" entgegen. Was er uns zu erzählen hat, wird ihm zur Dichtung, d. h. es erhebt sich aus der Unmittelbarkeit des Geschehens in die ideale Anschauung, das Wirkliche wird zum Geistigen, das Einzelne zum Allgemeinen, das Gegebene zum Freien, durch Alles aber waltet die bildende Hand der Kunst, der es gelingt, das Nahe und Ferne, das Große und Kleine, die Schicksale der Staaten und Völker sowie die des Individuum's, das Innere und Äußere, das Vergangene und Gegenwärtige zu einer vollen, schönen Gestalt zu vereinigen und so eben in der Wahrheit die Dichtkunst zu verwirklichen und in der Dichtkunst die Wahrheit zu verklären [1]). Wahrheit und Dichtung nannte er das Werk,

1) Man hat, wie sonst oft bei Göthe, auch in diesem Titel wohl hier und da eine Art Mystifikation oder sonst allerlei Apartes finden wollen, in welcher Hinsicht er selbst die Bemerkung macht, „daß die Deutschen nichts annehmen können, wie man es ihnen giebt." Man meinte, es müsse unter Dichtung nothwendig Erdichtetes gedacht werden; allein sowie überhaupt Dichtung nicht die reine Erdichtung zu ihrem Wesen hat, so am wenigsten bei Göthe. Daß auch J. Paul, der überhaupt für die Weise seines großen Kunstgenossen nicht das rechte Organ besaß, in dem Titel seiner eigenen Biographie auf jene

weil er „innigst überzeugt war, daß der Mensch in der Gegenwart und noch vielmehr in der Erinnerung die Außenwelt nach seinen Eigenheiten bildend modele." Es beschäftigte ihn, „wo er ging und stand, zu Hause wie auswärts." Er will sich, wie er selbst sagt, in seinen Zeitverhältnissen darstellen, er will zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie wieder nach Außen abgespiegelt [1]). Aus dieser Selbstbeschreibung seines Lebens tritt nun jene Einheit seines Persönlichen und seines Schaffens, auf welche wir bereits mehrfach hingedeutet, desgleichen die Art und Weise, wie seine Subjektivität sich an der objektiven Welt ernährte und auferzog und mit ihr in mähliger Folge so verwuchs, daß Beide nur als ein Wachsthum zu betrachten sind, ebenso charakteristisch als anschaulich hervor. Und so sind denn seine Werke nicht bloß Konfessionen seines Lebens, wie er selbst sie nennt, sondern, indem sie dieses sind, zugleich Konfessionen seiner Zeit, seiner Zeitgenossen, der Kunst, an der er sich gebildet, und selbst der Natur, die ihn umgab und um deren Geheimnisse er sich so emsig mühete. Die Biographie wird zu einem bedeutsamen Epos durch die seltene Kunst, womit in ungezwungener Weise das Individuelle sich in das Allgemein-Geschichtliche erhebt, dieses sich in jenes verschlingt, und das Sinnlich-Konkrete sich um die Ideen des Lebens und der Gegenwart webt. Wenn es dieser trefflichen Schrift, die nur bestimmt seyn soll, „die Lücken eines Autorlebens auszufüllen, manches Bruchstück zu ergänzen und das Andenken verlorner und verschollener Wagnisse zu erhalten [2])," hin und wieder an der Frische jugendlicher Anschauung fehlt, wenn, wie Göthe selbst in dieser Hinsicht sagt, „die Fülle der Erinnerung nach und nach erlischt, die anmuthige Sinnlichkeit verschwindet, und ein gebildeter Verstand durch seine

Göthe'sche Lebensschilderung einen schielenden Seitenblick werfen mochte, zeigt nur, wie auch die Besseren irren, wenn sie nicht verstehen können oder wollen. Dagegen erinnern wir hier an das, was Fr. H. Jacobi darüber an Dohm schreibt: „Ich muß," so heißt es, „den Erzählungen Göthe's das Zeugniß geben (ich erlebte ja so Vieles mit), daß sie oft wahrhafter sind als die Wahrheit selbst."

1) Vorrede zu Dichtung und Wahrheit. Vergl. auch Tags- und Jahrshefte, Jahr 11. (Werke, Bd. 27. S. 281.)

2) Dichtung u. Wahrh. Bd. 3. S. 151.

Deutlichkeit jene Anmuth nicht ersetzen kann;" so haben wir dagegen den Vortheil, die Vielseitigkeit der Erfahrung zu dem reichsten Schatze der Weisheit verarbeitet vor uns zu sehen, ohne daß jedoch die früheren Gestalten ihr eigenthümliches Wesen eingebüßt, oder ihre Lebensfarbe verloren hätten. Der Dichter zeigt uns darin den Hafen, in welchem man der Stürme ruhig gedenkt und sich der gewonnenen Sicherheit freuet. Wir schauen „die seligen Dämonen, die sich auf den Gipfeln der Vergangenheit niederlassen." Es ist das schönste Vermächtniß aus der Zeit an die Zeit [1]). —

Johann Wolfgang Göthe wurde im Jahre 1749 in Frankfurt a. M. geboren und schloß sein langes, an Geistesthaten überreiches Leben 1832 in Weimar, nachdem er gar Vieles überlebt, nur nicht sich selbst. Seine Geburtsstunde war gewissermaßen auch die der neuen vaterländischen Literatur und Sprache. Mit ihr geboren, wuchs er mit ihr in geschwisterlicher Einheit auf, merkte die Spiele ihrer Kindheit, fühlte den Drang ihrer Jugend, erfreuete sich der vollen Reife ihres Mannesalters und durfte es noch sehen, wie sie von seiner Arbeit und Pflege in allen Stadien ihres Wachsthumes vorzüglich getragen und gefördert, auf dem Grunde dieser seiner Kultur in vielseitigsten Zweigen sich ausdehnte und ihre Äste über den Boden des Vaterlandes bis selbst in die Fremde weit hinübertrieb. Bei seiner Geburt empfing ihn die Welt mit freundlichen Zeichen, und die Genien des Lebens drängten sich mit Liebe um das Bett seiner Kindheit. Vom Vater her mit dem Ernste und dem Geiste der Ordnung und dem Triebe nach gegenständlicher Thätigkeit begabt, von der Mutter mit Heiterkeit und Phantasie schönstens ausgestattet [2]), besaß er die glücklichsten Elemente, aus denen sich um so mehr eine fruchtbare Zukunft bilden mochte, als sich ihnen die Gunst reichen Erwerbs verband. Im

1) Über das Bibliographische der Göthe'schen Werke wollen wir uns hier nicht verbreiten, indem es uns, wider den Zweck unserer Schrift, von der Sache selbst zu weit abführen würde. Wir erwähnen daher nur die vollständige, neugeordnete Ausgabe, Stuttgart und Tübingen 1840 in 40 Bänden, nebst 20 Bänden nachgel. Werke.

2) „Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Von Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabuliren." Zahme Xenien.

Schoße einer wohlhabenden und geachteten Familie geboren, deren Glieder, in viele Seitengruppen vertheilt, ihm wohlwollend die Kindertage mit Freuden zierten und ein heiteres Hin- und Herüberwandeln gestatteten, wurde er vom Vater frühzeitig zur Beschäftigung hingeleitet, von der Mutter eben in das Reich der Fabel sinnig eingeführt. Zu der Pflege der Eltern gesellte sich die freundliche Hut der Großeltern. Die Großmutter väterlicher Seits eröffnete ihm die kleine Welt des Spiels, während er beim Großvater mütterlicher Seits die stillen Freuden der Natur kennen lernte und das Gefühl eines höheren Friedens, der das Alter am Ziele einer wohl durchschrittenen Lebensbahn beglücken darf, vor Augen hatte. Wenn so der Knabe auf der einen Seite das Gemüth mit den Eindrücken gefällig-stiller Zufriedenheit erbauen konnte, so boten sich andererseits Punkte, die bald genug den Keim des Ernstes und der ahnungsvollen Weltauffassung aus der Tiefe seiner Seele zu lebendiger Sehnsucht erweckten. Die Enge der städtischen Wohnung, der weiten Natur und dem fröhlichen Treiben der Menschen gegenüber, erregte in ihm frühzeitig das Gefühl melancholischer Einsamkeit, sowie die alterthümliche Umgebung, in der er seinen Großvater sah, desgleichen die Ehrfurcht, welche er vor dessen Gabe der Weissagung hatte, ihn zu träumerischer Betrachtung leitete. Am einflußreichsten für seine Bildung war aber die Stadt selbst, die in ihren alterthümlichen Straßen, in ihren Denkmälern und geschichtlichen Erinnerungen, hauptsächlich in dem vielthätigen Bewegen ihres Handels, in dem bunten, lauten Treiben ihrer Messen, in dem Kommen und Gehen der Fremden, ihm die fruchtbarste Schule objektiver Thätigkeit und Übung wurde und seine anschauende Auffassungskunst gleich anfangs in bedeutender Weise bestimmte und förderte. Die großartigen Scenen der Kaiserkrönungen vollendeten den Eindruck, den jenes Alles auf sein Gemüth und seine Phantasie machte. Dabei gewahren wir, wie er in der Nähe seines Vaters die Kunstwelt geöffnet findet, besonders aber Rom's Herrlichkeit in einzelnen Hauptbildern täglich vor sich sehen darf, die sich ihm tief eindrückten, und deren wiederholtes Anschauen in Verbindung mit der Vorliebe des Vaters für Italien und mit den Übungen im Zeichnen wohl früh die Wurzeln gelegt haben mag, aus denen später seine Neigung für die Kunst sammt der unüberwindlichen Sehnsucht nach dem Lande der-

selben und dessen schönem Himmel emporwuchs. Von Kindheit an „zwischen Malern lebend," berichtet er selbst, hatte er sich gewöhnt, „alle Gegenstände in Beziehung auf Kunst anzusehen," so daß er später „wohin er sah, ein Bild erblickte" und nach der Natur zu zeichnen sich bemühete. In die Mitte solcher friedlicher und gemüthlich-bildender Eindrücke trat dann etwas rauh und stürmisch der siebenjährige Krieg, welcher nicht bloß aus der Ferne herüberdonnerte, sondern um und in Frankfurt selbst seine Wirklichkeit in nächsten Erscheinungen aufdrängte und Gesinnung wie Meinung des Knaben im Interesse des großen Helden, der ihn führte, eigenthümlich bestimmte, auch etwas später ihm Veranlassung gab, seinen Sinn für dramatische Darbildung der Dinge, den er bereits durch seine Liebhaberei an Puppenspielen und Aufführungen von allerlei Theaterstücken geübt hatte, durch das französische Theater ernstlicher zu beleben. Diese Beschäftigung, welche zugleich mit dramaturgischen Arbeiten verbunden war und die Herstellung von mancherlei theatralischem Apparate verlangte, förderte ihm Erfindungs- und Darstellungsvermögen, sowie sie seinem technischen Talente erwünschte Übung bot. Inzwischen hatte es an mancherlei Lernen nicht gefehlt, wobei die öffentliche Schule nur auf kurze Zeit und in nicht eben gedeihlicher Weise mitwirken durfte. Sie diente nur, den Privatunterricht augenblicklich zu ersetzen, und konnte daher nicht mit gehöriger Konsequenz den ganzen jungen Menschen in Anspruch nehmen, der dagegen durch häusliches Hüten und Pflegen bei einem steten Bewegen innerhalb der Familie wohl schon damals zum Theil dem Quietismus sowie dem negativen Verhalten gegen die öffentlichen Mächte zugewendet wurde, wovon sein ganzes Leben Spuren bemerken läßt. Sein Lernen also, von Anfang an mehr ein vielseitiges Lesen als methodisches Studium, trieb ihn in Allem herum ohne Ziel und ohne Vertiefung. Er ergriff, was sich ihm darbot, Biblisches und Profanes, alte und neue Sprachen, Geschichtliches und Poetisches mit unruhiger Zerfahrenheit. Doch bemerkt man schon in dieser ersten Knaben- und Jugendzeit das Vorwalten des Kunsttriebes, wodurch er die Zerstreuung in bestimmte Gestaltung überführte und für seine Anschauung sammelte. Zunächst und vornehmlich war er der Belletristik zugekehrt, wozu ihm des Vaters Bibliothek Gelegenheit bot. Sie diente indeß mehr nur, seine Einbildungs-

kraft zu wecken, als ihn geistig innerlich zu kräftigen; wie denn überhaupt Alles und Jedes bei ihm direkt oder indirekt in die imaginative Thätigkeit ausging. Da es nun vorzüglich und zumeist die Vertreter und Schriften der regenerativen Epoche waren (von denen mehrere in der Bibliothek des Vaters mit schönem Einbande und in wohlgeordneter Reihe aufgestellt vor ihm standen), mit denen er Bekanntschaft machte; so klingt von diesen Dichtern Manches in den Versuchen nach, die er zunächst in seiner Leipziger Epoche dichtete. Und so finden wir hier sogleich den lebendig-geschichtlichen Anknüpfungspunkt an die Entwickelung der ganzen neuen Literatur, die sich in ihm, wie wir oben bemerkt, individualisirte und personificirte [1]). Bald aber wurden jene Hofpoeten von Klopstock's Messias verdrängt, der schon den zarten Knaben wie seine bildsame Schwester Kornelia begeisterte, die, um es gleich zu erwähnen, mit ihm fast wie eine Geliebte heranwuchs, seine Freuden und Leiden theilte und im Bunde mit der lebensfrohen Mutter ihm, dem strengen Ernste eines äußerlich konsequenten Vaters gegenüber, das Leben im Hause zu möglichstem Genusse erheiterte. Im Fache der klassischen Studien neigte er sich der lateinischen Literatur vorzüglich zu. Er sympathisirte mehr mit Virgil als mit Homer. Ovid erfreuete ihn besonders, dessen Metamorphosen er mit Eifer las und von denen Manches in seine früheren poetischen Versuche überging. Die breite Ruhe dort, die sinnlich-anschauliche Rhetorik hier scheinen seinem Wesen mehr entsprochen zu haben, als die Fülle der Handlung, die ihn bei dem Griechen in Anspruch nahm; auch lag überhaupt dem damaligen Unterrichte das Griechische weiter ab als das Lateinische. Die grammatische Zucht ward dabei nur wenig beachtet, dagegen die praktische Methode des unmittelbaren Gebrauchs ohne Regel und Begriff besonders beliebt. Gleichzeitig hatte er in seinem väterlichen Hause wie in der ganzen Familie mancherlei Gelegenheit, mit bedeutenden Personen bekannt zu werden, sowie er andererseits durch zufäl-

1) Paul Flemming, Fr. v. Canitz, J. v. Besser, um die sich Varnhagen in seinen „Biographien deutscher Dichter" ein so schönes Verdienst erworben hat, waren in der Büchersammlung besonders ehrenvoll aufgestellt. „Ich lernte darin," sagt Göthe, „lesen mehr, als daß ich sie las; ihr Ansehn und der allgemeine Ruhm prägte mir Ehrfurcht ein." Werke, Bd. 32. S. 332.

liges Begegnen in den Kreis untergeordneter, dem Gemeinen naheſtehender Geſellen gerieth und in ihre Händel ſich zu verflechten gutmüthig genug war. Durch Beſorgung von allerlei Geſchäften kam er endlich auch in vielfache Berührung mit den gewerblichen und praktiſchen Lebensſeiten. All dieſes mußte nun wohl geeignet ſeyn, theils ſeiner Richtung auf das Selbſterleben, theils ſeinem Triebe nach objektiver Thätigkeit Nahrung und Beſtand zu geben; wie er denn ſelbſt ſagt, daß er in faſt alle Werkſtätten gelangte und auf dieſe Weiſe ſein angeborenes Talent, „ſich in die Zuſtände Anderer zu finden, eine jede beſondere Art des menſchlichen Daſeyns zu fühlen und mit Gefallen daran Theil zu nehmen," in Anwendung bringen konnte, „indem er eines Jeden Verfahrungsart kennen lernte, ſowie das was die unerläßlichen Bedingungen dieſer und jener Lebensweiſe für Freude, Leid, Beſchwerliches und Günſtiges mit ſich führen." Dabei war „das Familienweſen eines jeden Handwerks, welches Geſtalt und Farbe von der Beſchäftigung erhielt, gleichfalls der Gegenſtand ſeiner ſtillen Aufmerkſamkeit." Wir ſehen hier bereits die Methode ſeiner ganzen folgenden Lebenspraxis und Wirkſamkeit, von der wir oben geredet, das Objektive nämlich in die Subjektivität zu verwandeln und umgekehrt das Wahrgenommene oder Empfundene ſich zu gegenſtändlicher Gegenwart wieder vorzubilden. Nimmt man dazu, wie er durch Fechten, Tanzen und Reiten ſeinen plaſtiſchen Sinn an eigener Perſon übte; ſo wird man ſich überzeugen, daß ſeine erſte Bildungsepoche ganz geeignet war, die Grundlagen zu bereiten, auf denen er ſein eigenthümliches poetiſches Wirken mit Sicherheit bauen mochte. Zugleich iſt nicht zu überſehen, daß durch jenes Bewegen in den unmittelbaren, meiſt klein-privatlichen und zum Theil auch kleinſtädtiſchen Verhältniſſen ſein Sinn auf das Große der Geſchichte wenig gerichtet, dagegen für die Wahrnehmung des Geringfügigen geſtimmt werden mußte, was wieder auf ſeine ſchriftſtelleriſche Wirkſamkeit unverkennbaren Einfluß hatte; wie wir denn in der Reihe ſeiner Produktionen ſehr oft nicht bloß das Kleine behandelt finden, ſondern überhaupt in der Darſtellung das Mitwirken kleinkrämeriſcher Erinnerungen an mehr als einer Stelle bemerken können. Wie vielſeitig aber auch das Begegnen mit allerlei Perſonen, ſelbſt bedeutſamen, ſeyn mochte, nirgends trat eine ſolche in ſeine Nähe, die ihm durch Größe oder Charakter im-

poniren, ihn durch ihre Vorzüglichkeit begeistern, oder sonst zu höheren Vorstellungen hätte erwecken mögen. Auch seine Genossen boten ihm keinerlei eingreifende Beziehungen. Abgesehen davon, daß sie ihm nach Stand, Bildung und Talent untergeordnet waren, fand sich unter ihnen Keiner, der durch persönliche Energie und überlegene Thatkraft ihn hätte bestimmen oder zu kühnen Wagnissen führen können. — Das Hauptmoment in des Dichters ganzer Lebensentwickelung und Dichtung ist die Liebe. „Die Angelegenheiten des Herzens," sagt er, „waren mir immer als die wichtigsten erschienen." Bedeutend und bedeutsam zugleich drängte sich nun dieses Lebensprincip in seinen Schicksalsgang schon dann herein, als er kaum auf die Grenze zwischen Knaben- und Jünglingsalter getreten war. Wir reden von seinem Verhältnisse zu Gretchen, welches, unter wenig poetischen Umständen in der Gesellschaft gewöhnlicher Burschen entstanden, sich für ihn zu dem innigsten und holdseligsten Ereignisse bilden sollte. Wenn er bei dieser Gelegenheit bemerkt, „daß die ersten Liebesneigungen einer unverdorbenen Jugend durchaus eine geistige Wendung nehmen," so hören wir von ihm selbst, wie diese erste Liebesbegebenheit, die für ihn unsanft und widerwärtig genug enden mußte, auf ihn gewirkt haben mag. Auch gesteht er ausdrücklich den höheren Einfluß derselben zu. „Die Natur," schreibt er, „scheint zu wollen, daß ein Geschlecht in dem andern das Gute und Schöne sinnlich gewahr werde. Und so war auch mir durch den Anblick dieses Mädchens, durch meine Neigung zu ihr eine neue Welt des Schönen und Vortrefflichen aufgegangen [1])." Abgesehen davon, daß wir in diesem Gretchen nicht bloß die Namensverwandte, sondern auch das eigentliche Vorbild von dem Gretchen in Faust haben, mit welchem es Sinn, Weise, sowie namentlich Lebensstellung theilt, indem es gleichfalls der gewöhnlichen bürgerlichen Sphäre angehörte, bleibt das Verhältniß dadurch merkwürdig, daß es die Reihe der zarten und zärtlichen Verbindungen eröffnet, in welchen Göthe die eigentliche Geschichte seines innern Lebens lebte und die wesentlichsten Motive seiner Dichtung finden sollte. Denn, wenn irgend ein Dichter, so ist er der Dichter der Liebe. Kein Anderer hat gleich ihm diesen Mittelpunkt des Menschlichen so allseitig, so

1) Dichtung u. Wahrh. Thl. I. (Werke Bd. 24.)

in allen seinen Beziehungen zum Leben und Schicksale dargestellt als er. Sowie wir gesagt, daß er lebend dichtete und dichtend lebte, so dürfen wir hinzufügen, daß er liebend dichtete und dichtend liebte. Gretchen ist die erste Blume in dem schönen Kranze, den die Liebe um sein Daseyn schlang, und aus dem uns nebst manchen freundlichen Nebenblümchen besonders die naive Holdseligkeit Friederiken's, die stille Innigkeit der Lotte, die wundersame Anmuth und Heiterkeit der unvergleichlichen Lili im reizendsten Farbenspiele entgegenblühen. Daß diese und andere Gestalten in seinen Werken fortleben, bald in eigensten Zügen, bald sich wechselseitig ergänzend, mag hier nur gelegentlich angedeutet werden. Was wir besonders hervorheben wollen, ist, daß diese verschiedenen Verbindungen wie überhaupt alle der Art, in die ihn sein Lebensweg führte, weit entfernt, sein sittliches Denken zu entadeln, vielmehr ebenso viele Stufen waren, durch die hinauf sich nicht bloß des Dichters Liebe selbst zu stets schönerer Gemüthsinnigkeit läuterte und steigerte, sondern durch die auch sein ganzes Wesen zu immer neuen Bildungshöhen emporstieg und überhaupt in seiner rechten Wirklichkeit sich darlebte und bestimmte. Wie schön wird uns dies von ihm selber in den Briefen an die Gräfin Stolberg angedeutet[1])? Nachdem er ihr von dem mancherlei kleinen und äußerlichen Treiben, in welchem er damals (1775) herumtaumelte, gesprochen, gesteht er, wie er fühle, daß „mitten in all dem Nichts sich so viele Häute von seinem Herzen lösen, sein Blick heiterer über Welt, sein Umgang mit Menschen sicherer, fester, weiter wird, und dabei sein Innerstes immer ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so endlich lauter werden wird wie gesponnen Gold."

Indem wir jedoch auf den Verlauf jener ersten Herzensbegebenheit nicht weiter eingehen, und nur bemerken, daß dieselbe durch ein etwas barsches und unbilliges Einschreiten gegen das Mädchen von Seiten der Angehörigen des Dichters beendet wurde, haben wir in Beziehung auf Göthe selbst hervorzuheben, wie ihm daraus Antrieb entstand zu neuer Thätigkeit, womit er, wie oben gezeigt, sich stets zur Freiheit rettete. Der Gedanke, daß

1) Vergl. Brief 8.

er noch Manches nachzuholen habe, um sich auf die Akademie vorzubereiten, bemächtigte sich seiner nunmehr in ernstlicher Weise. Er versuchte sich zunächst in philosophischen Studien, die aber bei der Magerkeit, an der die Philosophie damals litt, einem Jünglinge mit Göthe's aufstrebendem Geiste, dem noch dazu durch die gestörte Liebe „das Leben verkümmert war," wenig erbaulich seyn konnte. „Durch Gretchen's Entfernung war der Knaben- und Jünglingspflanze das Herz ausgebrochen, und sie brauchte Zeit um an den Seiten wieder auszuschlagen und den ersten Schaden durch neues Wachsthum zu überwinden." Das gekränkte Gemüth zog sich in stoische Abgeschiedenheit zurück und fand in der Einsamkeit der Natur und im Wechselgespräche mit ihr allein Trost und Beruhigung. Dabei verließ ihn jedoch der Drang nach wissenschaftlicher Beschäftigung nicht, und er faßte sogar den Gedanken, sich zu einer akademischen Lehrstelle zu befähigen, weil diese ihm das Wünschenswertheste schien „für einen jungen Mann, der sich selbst auszubilden und zur Bildung Anderer beizutragen gedachte."

In solch ernstem Streben brachte er es bald dahin, daß er dem Eintritte in die akademischen Studien nahe gekommen war, und wir lassen ihn einstweilen auf diesem Scheidewege, um einen flüchtigen Blick auf die Versuche zu werfen, durch welche er seine nachfolgende literarische Wirksamkeit ankündigte und gleichsam vorübend einleitete. Wir haben seiner angeborenen, unruhigen Produktionslust schon Erwähnung gethan. Gleich am Eingange seines Lebens sehen wir davon Zeichen und Belege. Die Neigung, Alles in ein poetisches Bild zu kleiden, übte er schon jetzt in solchem Umfange, daß er bei seinem baldigen Abgange auf die Universität seinem Vater mehrere Quartbände Manuscript zurückließ und doch noch eine Menge von Versuchen, Entwürfen und halbausgeführten Vorsätzen nach Leipzig mitnehmen konnte. Außer einigen Erzählungen, namentlich Märchen, womit er die Gespielen unterhielt, und von denen er uns eine Probe, „der neue Paris," in seiner Lebensgeschichte mitgetheilt hat, waren es besonders „Gelegenheitsgedichte," durch die er sich unter den Genossen seiner Knabenzeit hervorthat. Überhaupt aber verleitete ihn die poetische Nachbildungslust zu mannichfaltigen Produktionen, die ihm trotz aller Mangelhaftigkeit doch das Bewußtseyn gaben, daß er wohl dereinst neben Hagedorn, Gellert und andern Männern die-

ser Art mit Ehre genannt werden könne. Seine Gabe, leicht zu reimen und gemeinen Gegenständen eine poetische Seite abzugewinnen, übte er, indem er alle kleinen Vorkommnisse, wie Lustpartien, gesellige Reisen und sonstige Zufälligkeiten, poetisch zustutzte. Seine produktive Unbefangenheit und Gewandtheit verführte selbst Andere seiner Genossenschaft, Ähnliches zu unternehmen. Auch im Dramatischen versuchte er sich schon in seiner Knabenzeit. Das französische Theater, welches bei Gelegenheit des siebenjährigen Kriegs durch die in Frankfurt eingelagerten Franzosen hier eingerichtet war, zog ihn im höchsten Grade an, so daß er zuletzt keine Vorstellung mehr versäumte. Er fand damit Anlaß genug, auch die französischen Formen zu wiederholen, wie er, noch Kind, bereits den Terenz nachzuahmen gewagt hatte. Er verfaßte ein Stück, an dessen Aufführung er sogar mit einer Art von hoher Selbstgenügsamkeit dachte, das ihm jedoch die vorlaute Kritik eines jungen französischen Freundes verleidete.

Wie er nun stets zu lernen suchte, selbst von seinen Widersachern, so ließ er sich auch durch dieses Mißlingen nicht abschrecken, sondern nur antreiben, die Theorie der Dichtkunst näher kennen zu lernen und die französischen Hauptdramatiker eifriger und ernstlicher zu lesen. Racine und Moliere wurden ganz, Corneille großen Theils durchgearbeitet und durchstudirt. Neben diesem belletristischen Schaffen und Thun hatte er sich in allerlei andern Fächern des Wissens herumgetrieben und die Fakultäten gleichsam im Voraus durchprobirt, sich mit der Philosophie, wie sie als trockne Erbschaft der Wolf'schen Schule vorlag, beschäftiget, die Bibel gelesen und kommentirt, sich mit theologischen Satzungen herumgeschlagen, Einleitungsstudien in die Jurisprudenz nach väterlichem Wunsche getrieben und, von unruhiger Wißbegierde fortgerissen, durch die Geschichte der alten Literatur hindurch den Weg zum Encyklopädismus genommen, zuletzt aus Morhof's Polyhistor gelernt, wieviel Wunderliches in Lehre und Leben sich schon aufgethan, so daß er auf diesem ersten Wendepunkte seines Alters bereits die Grundlage gelegt hatte, auf der er seinen Faust zu bauen später sich versucht fühlen mochte.

Kaum in's Jünglingsalter getreten, fand er sich auf dem Wege zur Universität (1765). Hier beginnt für ihn eine neue Epoche seines Lebens, die sich in ihrer Eigenthümlichkeit mit

den akademischen Studienjahren selbst verläuft und schließt, sofort aber dadurch an Bedeutsamkeit gewinnt, daß ihr Produktionen angehören, welche die Geschichte der Literatur aufbewahrt hat, und die deshalb auch als erste positive Anfangspunkte seiner nationalliterarischen Persönlichkeit gelten können. Durch den bestimmten Willen des Vaters von Göttingen, wohin er sich zu Heyne's, Michaelis und anderer berühmter Männer Vorträgen sehnte, zurückgehalten und nach Leipzig hingewiesen, befestigte er sich in seinem Vorsatze, dem Studienplane seines Vaters gegenüber seine eigene Weise und Bahn zu verfolgen. Aus mißbehaglicher Gegenwart sehnte er sich drangvoll der nächsten Zukunft entgegen, die ihm heitere Tage, mit ihnen Glück und Zufriedenheit zu verheißen schien. Strebsam wie er war, trat er daher mit hoffnungsvollstem Eifer in die Welt der Wissenschaften ein. Auch in Leipzig fand er Männer, wie z. B. Ernesti und Morus, die seinen idealwissenschaftlichen Wünschen entsprechen konnten; auf sie richtete er nun vorzüglich sein Augenmerk. Es ist jedoch sogleich zu bemerken, daß der Jüngling auf dem neuen Schauplatze seines Lebens nur ein Gegenbild seiner Vaterstadt antraf, indem Leipzig in ähnlicher Weise reich an realistischen Beziehungen und gegenständlicher Geschäftigkeit war, obwohl der anziehende historische Hintergrund fehlte, womit Frankfurt dem jugendlichen Idealsinne erwecklich entgegengekommen. Auch in Leipzig wurde Göthe in seiner Neigung, nach Außen hin sein Inneres zu verarbeiten und in der Lebendigkeit der Gegenwart seine Thätigkeit zu befriedigen, nicht aufgehalten, sowie auch die ganze akademische Weise der Leipziger Universität, „wo der Student kaum anders als galant seyn konnte," wenn er mit reichen, wohl und genau gesitteten Einwohnern in einigem Bezug stehen wollte, dem Gefühle anständiger Persönlichkeit und dem breiten epischen Umsehn des Dichters förderlich begegnete. Daß er im Übrigen dort wissenschaftlich nicht so befriediget wurde, als er gehofft, und überhaupt wenig entsprechende geistige Anregung fand, hat er selbst bestimmt genug berichtet. Mit frohen Aussichten auf reiche Förderniß seiner Bildung und mit kaum bezwinglicher Sehnsucht nach dem, was er für den unruhigen Zustand seines Geistes von der Universität erwartete, war er dieser zugeeilt. Die Last eines ungeordneten Wissens drückte ihn, und Zweifel aller Art hatten sich seiner

bereits an der Grenze der ersten Lebensepoche bemächtiget. Wie sehr mußte sich nun der strebende Jüngling getäuscht finden, als er statt Beruhigung und sichere Weisung zu gewinnen, nur noch tiefer in das Labyrinth der Meinungen geführt und in den Kreis rathlosen Schwankens gebannt ward? Bedenken wir, daß er überhaupt nicht aufgelegt war, die Gegenstände mit gründlichem Fleiße zu erschöpfen, vielmehr nur in vielgeschäftigem Ergreifen des Gegebenen sich genügte; so werden wir uns nicht verwundern, wenn wir den jungen Akademiker statt auf der geraden Bahn der Wissenschaft auf tausend Nebenwegen treffen, die ihn in die Zerstreutheit des Lernens und Wissens, aus welcher er sich zu retten dachte, von neuem zurückführten. Aber auch den redlichen Ernst des Jünglings haben wir zu bemerken, womit er in der neuen Verwirrung, die ihm Zeitverhältnisse, Meinungen und Menschen aufdrängten, sich aufrecht zu halten, den Zwiespalt, der ihn zu überwältigen drohete, zu überwinden, in dem Gedränge der Ansichten, Urtheile und Vorurtheile das Rechte zu fassen und überall und von Jedem, wo er nur konnte, zu lernen bemüht war. Dreierlei mögen wir an ihm in dieser neuen Schule des Lebens besonders gewahren: die Unzufriedenheit mit der Schulweisheit und dagegen seine Hinneigung zur freien Lebens- und Naturwissenschaft, dann seine religiöse Stimmung, welche sich hier zum Entscheidungspunkte drängte, vor Allem sein Verhältniß zur Literatur, hinsichtlich dessen er sich ernstlicher zu orientiren anfing. Zunächst setzte er nur fort, was bereits am Ende des ersten Stadium's begonnen worden. Überall dieselbe Unruhe, dieselbe Rathlosigkeit, derselbe Zweifel, damit an ihm erfüllt würde, was er selbst sagt: „Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch." Dieser Widerspruch nun drängte sich nicht nur in poetischer, sondern auch in wissenschaftlicher und religiöser Hinsicht hervor. In allen drei Beziehungen galt es, mit dem Alten zu brechen und dem Neuen sein Recht zu erkämpfen. Daß Göthe denselben in seinem Bildungsprocesse tiefwirkend verspürte, ihn in seinem ganzen Verlaufe mitlebte und nur durch die Macht seines Geistes und den Ernst seines Strebens allmählig überwand, giebt ihm selbst eben eine so eigenthümliche Bedeutung für die Geschichte unserer literarischen Bildung.

Die Wissenschaft fand er in Leipzig im Allgemeinen noch auf dem Standpunkte schulpedantischer Langweiligkeit und nüchterner Abstraktion. Die Philosophie der Schule mühete sich ab, die Geistesoperationen logisch zu mechanisiren und in leeren Formeln ihre Unwissenheit über das Geheimniß der Dinge zu verbergen. Fast leise bildete sich damals außerhalb der Schule durch Mendelssohn und einige Andere nach englisch-französischen Einwirkungen der eklektische Rationalismus, dessen wir an gehöriger Stelle gedacht haben. Ebensowenig konnte sich die Jurisprudenz von dem Zwange geistloser Kompendien losmachen; Staatsrecht und Geschichte trugen ihrerseits im Ganzen an der Bürde herkömmlicher Handwerksschwere, und die Theologie mühete sich noch vielfach ab, in orthodoxer Stabilität das ewig junge Leben der christlichen Idee zu ertödten, oder die Bewegung, welche damals schon durch das Eindringen gewisser philosophischer Begriffe in ihr erregt wurde, mit starrer Hand abzuwehren und niederzuhalten. Was auch hier Freieres und namentlich im Fache der Predigt Geschmackvolleres eintrat, drang jedenfalls noch wenig in das Innere der Schule, am wenigsten in Leipzig, und Göthe bemerkt darüber selbst, „daß ein steifer Pedantismus in allen vier Fakultäten noch lange Stand hielt, bis er endlich viel später aus einer in die andere flüchtete." Von allem diesem gelehrten Zunftwesen mochte nun der Jüngling sehr bald nichts mehr hören, sondern suchte sich die wenigen Quellen auf, die ein freieres und geistvolleres Wissen, wenn auch nur noch sparsam, boten. Wir denken hierbei zunächst an Ernesti und Morus, denen er in der Auffassung des Alterthums manchen bedeutenden Wink verdankte, dann an die erweckliche Weise, womit er in dem Kreise des Arztes und Botanikers Ludwig sich an die Naturwissenschaften und an ihre damaligen Heroen, an Linné, Haller und Buffon, hingewiesen fand, für die er eine große Verehrung faßte. Daß er nicht lange nachher in Straßburg ähnliche Gelegenheit traf, unter Lobstein's und Anderer Einflusse diese Richtung neu zu beleben und für die ganze Zukunft zu sichern, mag hier nur vorläufig und des Zusammenhangs wegen bemerkt werden. Was die Religion angeht, so kam es, nach mehrfachem Denken und innerlichen Kämpfen, allgemach zu entschiedenem Durchbruche, und der Widerspruch, den er aus Frankfurt als Folge unangemessenen Religionsunterrichts und zweckwidriger

geistlicher Behandlung mit herübergebracht hatte, und der dort zuletzt bis zu hypochondrischer Scrupelhaftigkeit gesteigert worden war, wurde schon in Leipzig dadurch zum Theil bei ihm gelöst, daß er sich von dem theologischen Christenthume ganz und gar loszuwinden suchte und endlich „die seltsame Gewissensangst mit Kirche und Altar völlig hinter sich ließ."

Die meiste Mühe machte ihm die vaterländische Literatur. Sie war um diese Zeit so recht in der Krisis befangen und mehr als ein anderes Gebiet der Schauplatz der Gegensätze und wirrhafter Meinungen. Gottsched's Ansehn, obwohl im Ganzen schon ziemlich im Abnehmen, wirkte doch in Leipzig, wo jener Schulfürst damals noch mit seinem französischen Literaturscepter vorwaltend regierte, unmittelbar fort. Neben ihm erhob sich, für die Jugend bedeutsam und bildend, Gellert, der, wenn auch noch breit und nüchtern genug, doch dem Style eine geschmackvollere Haltung zu geben bemühet war. Der Kampf der Schweizer gegen die Leipziger dauerte fort, ohne daß jedoch auch aus ihrer Mitte ein sicheres und probehaltiges Princip hervorgebildet worden wäre. Zwischen diese alternden und meist dem Geiste nach veralteten Ansichten und Strebungen legten sich die vermittelnden Leistungen eines Ramler und die poetischen Produktionen eines Kleist und einiger Anderer aus dem Kreise der Gleimgenossenschaft. Durch die ganze Mittelmäßigkeit und matte Abgelebtheit drängten dann die ersten Anstrengungen neuer, frischer Talente. Klopstock's Gesänge tönten wie höhere Klänge in das bunte Gewirre jener Seichtigkeiten, Wieland zog durch Geist und freieren Gang die Gebildeten an, und Lessing zeigte durch seine Minna, wo die deutsche Muse sich den Stoff zu suchen, und durch seine, wenn auch damals noch sporadische, Kritik, wie sie sich in der Behandlung zu benehmen habe, wenn sie deutsch und nicht französisch erscheinen wolle. Im Ganzen aber war weder in der literarischen Praxis noch in der Kritik ein entschiedener Standpunkt gewonnen, von dem aus die strebende Jugend sich hätte sicher orientiren und ihren Geschmack bestimmen können. Rathlos und verlassen stand nun Göthe in der Mitte solcher Wirrungen, deren Unseligkeit er um so mehr empfand, als er sich bestimmt fühlte, die Dichtung trotz allem Widerstreben und allen Hindernissen zum eigentlichen Berufe seines Lebens zu machen. Wir sahen, wie er

schon in Frankfurt auf diese Seite hingetrieben wurde und das Weh der Ungewißheit verspürte. In Leipzig, wo er Aufschluß und Beruhigung erwartet, fand er sich alsbald nur noch tiefer in den Widerspruch verwickelt, je näher er hier den Beziehungen der Sache selbst stand. Preußen und Sachsen hatten sich nicht bloß in der Politik feindlich getrennt, auch in der Literatur waltete der Gegensatz, und Leipzig konnte den Mißmuth nicht überwinden, den es empfand, daß von ihm, wo noch kürzlich die Genossenschaft der Bremer Beiträger glänzt, die Blicke der Freunde deutschen Schriftthums sich nach Berlin zu wenden angefangen. Göthe fühlte sich durch diese feindselige Stimmung gegen das Preußische um so mehr berührt, als dadurch Friedrich der Große, an den sich seine Vorliebe frühzeitig geknüpft, in Schatten gestellt und in seiner Größe herabgesetzt werden sollte. Übrigens begegneten sich in Leipzig selbst widersprechende Ansichten über Stand und Verhältniß dieser Angelegenheit. Der junge Literat hatte sich daher in mannichfacher Weise zu wenden und zu behaupten. Zunächst mußte er sich gegen die Anmaßung wehren, womit die Meißnische Mundart seine geliebte oberdeutsche Sprache zurückweisen wollte, um ihm ihre kalte Glätte aufzudringen, womit sie ihm zumuthete, „zu vergessen, daß er den Geyler von Kaisersberg gelesen," und ihm untersagte, „biblische Kernstellen" und „treuherzige Chronikenausdrücke" zu gebrauchen. Dieserlei Foderungen, von gebildeten Männern und Frauen gestellt, waren dem jungen regsamen Mainländer unerträglich, und er glaubte, das Unrecht wahr genug zu empfinden, wenn er's sich auch nicht ganz verdeutlichen konnte. Dann drangen die kritischen Urtheile selbst auf ihn näher ein, ohne daß sie ihn eines Bessern mit Sicherheit zu belehren geeignet waren. Was wir bei Göthe vielfach wahrnehmen, und wovon er auch im Tasso ausdrücklich Zeugniß giebt, ist, daß er sich gern von Frauen bilden und bestimmen ließ. Wir haben auf diese Seite längst im Allgemeinen hingewiesen. Es mochte solches seinem Charakter, der sich gern innerlich persönlich aufbauen und gegen den Andrang gewaltthätiger Wirklichkeit abschließen wollte, entsprechend seyn. Auch in Leipzig finden wir ihn zunächst in dieser Frauenschule. Madame Böhme, die Gattin eines damals bekannten Lehrers des Staatsrechts an der Universität, gebildet und belesen und dem seichten Literaturwesen des

Tages abhold, wußte ihn mit der Schärfe ihrer Bemerkungen über das Nichtige seiner bisherigen Literaturbekanntschaft aufzuklären, und war dabei grausam genug, „die schönen bunten Wiesen in den Gründen des deutschen Parnasses," wo er bis jetzt so gern gelustwandelt, unbarmherzig niederzumähen, ja ihn am Ende zu nöthigen, dasjenige als todt zu verspotten, was ihm kurz vorher noch eine so lebendige Freude gemacht hatte. Nächst ihr setzte Morus an ihm diese Aufklärung fort, jedoch mit mehr Gründlichkeit, damit um so erfolglicher. Was Gellert und neben ihm Clodius in ihren Literaturvorträgen und Stylübungen zu bieten hatten, war wenig geeignet, den aufstrebenden Jüngling zu befriedigen, um so weniger, als dabei namentlich von Gellert's Seite seine lebendige Rhein- und Mainländer Weise des Ausdrucks nicht geschont wurde. Mehr befriedigte ihn aus der Ferne her Wieland, der damals neben Klopstock eine bessere Zeit verhieß und wohl ebensosehr wegen seiner eigenthümlichen Weltrichtung, als wegen des bedeutsamern Gehalts und der geschmackvollern Darstellung dem Bedürfnisse der Bildung zusagen mochte. Im Allgemeinen aber entstand bei der sonstigen Zerstückelung und Haltlosigkeit von Göthe's Studien in ihm eine solche Geschmacks- und Urtheilsungewißheit, daß er zuletzt darob in wirkliche Verzweifelung gerieth. In dieser Stimmung und in dem Gefühle, daß er mit seiner bisherigen Richtung schlechthin brechen und allem dem entsagen müsse, was er bisher in dieser Hinsicht geliebt und gut befunden hatte, entschloß er sich, freilich nicht ohne harten Kampf, seine Jugendarbeiten, soviel er aus der großen Masse nach Leipzig mitgenommen, sämmtlich zu vernichten, indem er eines Tages „Poesie und Prosa, Plane, Skizzen und Entwürfe zugleich auf dem Küchenheerde verbrannte," so daß der Rauchqualm das ganze Haus erfüllte.

Um sich nun aus dieser Noth zu retten und aus dem chaotischen Zustande der Literatur, in welchem sich, wie wir so eben angedeutet, Altes und Neues noch nicht geschieden hatte, und zwei Epochen nach Ende und Anfang mit einander im Streite lagen, herauszufinden, glaubte er, da ihm in Leipzig weder die gesellige Welt noch die Natur eine zureichende Gegenständlichkeit boten, auf sich selbst sich zurückziehen zu müssen. Er wollte „in seinen eigenen Busen greifen," um hier eine wahre Unterlage für sein pro-

duktives Streben zu gewinnen. Die Liebe, von der wir schon oben gesagt, daß sie seines Dichtens wie seines Lebens Quellpunkt war, kam ihm auch hier freundlich entgegen, um in seinem Herzen den Stoff zu schaffen für neues poetisches Gestalten. Was er an Gretchen verloren, sollte ihm hier ein Ännchen ersetzen, die, nach Wesen und Stand jener ersten Geliebten nahe verwandt, zu den Bildern seiner anmuthsvollen poetischen Bürgermädchen, namentlich zu dem des schönen Clärchen, wohl zum Theil mitgesessen haben mag. Jung, hübsch, munter, liebevoll und angenehm, verdiente sie wohl, „in dem Schrein des Herzens ein Zeitlang als eine kleine Heilige aufgestellt zu werden." Der Jüngling sah sie täglich; sie half die Speisen bereiten, die er genoß, brachte ihm den Wein, den er trank und bot ihm zu mancherlei Unterhaltung Gelegenheit und Lust. Doch sollte auch dies Verhältniß ihm verdorben werden, freilich jetzt durch eigene Schuld. Durch das langweilende Einerlei der unschuldigen Spiele und Beziehungen verstimmt, ließ er sich nämlich verleiten, das gute Mädchen durch allerlei Quälereien zu kränken und mit launenhaften Grillen zu plagen. Durch fortgesetztes Betragen dieser Art entfremdete er sich endlich das Gemüth des Kindes und sah zu spät, um welches Gut er sich selbst gebracht. Jetzt zur Leidenschaft gesteigert, trieb ihn sein Gefühl, die Geliebte um jeden Preis wieder zu gewinnen, und als ihm dies nicht gelang, wollte er durch unsinniges Einstürmen auf seine physische Natur seiner sittlichen etwas zu Leide thun. Hier stellte sich nun das poetische Talent mit seinen Heilkräften ein, um ihn von der Qual des Herzens zu befreien, und es entstand hieraus das kleine Stück „die Laune des Verliebten," womit sich die Reihe seiner übrig gebliebenen dramatischen Arbeiten eröffnet. Der Zustand einer zufriedenen Liebe, den ihm ein anderes Paar seiner Gesellschaft vergegenwärtigte, wurde als Gegensatz zu seiner eigenen Mißlaune genommen, um so das Verhältniß zu quälender und belehrender Buße für sich zu dramatisiren. In Auffassung, Ausführung und Darstellungsweise bemerkt man überall noch die Spuren der alten, namentlich französischen Formen, von denen er sich aber befreien wollte; wie er denn selbst sagt, daß man diesem Stücke wie noch einem andern, ein fleißiges Studium der Moliere'schen Welt ansehen möchte. Dabei läßt sich aber auch schon das glückliche Talent nicht verkennen,

was er später in so hoher Virtuosität entwickelte, der unmittelbaren Wirklichkeit, eben der Gelegenheit, die poetische Seite abzugewinnen und der thatsächlichen Wahrheit das Gepräge der freien Idealität zu ertheilen. Auch in Absicht auf die feine Plastik, womit er in der Folge sprachlich so Unerreichbares gestaltet hat, sind hier die ersten Andeutungen wahrzunehmen. — Nahe an dieses literarisch-gewordene Erstlingsstück tritt ein anderes heran, was sich seinerseits auf Erlebtes bezieht, wir meinen „die Mitschuldigen." Die Abfassung fällt gleichfalls in die Leipziger Zeit. Übrigens hatte er bei diesem Versuche schon Lessing's Minna von Barnhelm als Muster vor Augen. Wenn in dem ersten Stücke schmerzliche, aber noch unschuldige Jugendempfindungen ausgesprochen werden, so bringt das andere Erfahrungen schlimmer Art zur Darstellung. Frühzeitig hatte der Jüngling in seiner Vaterstadt in seltsame Irrgänge geblickt, von denen die bürgerliche Gesellschaft untergraben war, und die ihn überzeugten, daß Religion, Sitte, Gesetz, Stand und Gewohnheit vielfach nur die Oberfläche beherrschten. Zum Theil hatte man ihn selbst wegen der Offenheit und Zuverlässigkeit seines Charakters als Helfer aus der Noth in mißlichen Fällen der Art betheiligt. „Um sich nun Luft zu machen," hatte er über dieserlei Verhältnisse mehrere Schauspiele entworfen, ließ aber eins nach dem andern fallen bis auf das eben genannte, in welchem er den Versuch machte, auf dem düstern Familiengrunde Heiteres und Burleskes aufzutragen, wozu ihm wohl sein damaliger Leipziger Umgang, namentlich mit dem humoristischen Behrisch, sowie der Jugenddrang, in Mitte der widerstrebenden Zeitelemente sich selbstständig zu behaupten, Veranlassung gaben. Daß er schon in diesem Stücke seine gewohnte sittliche Toleranz walten ließ, deutet er selbst an. Nehmen wir indeß die Sache etwas ernstlicher, so kann ihn selbst die poetische Freiheit hier nicht entschuldigen; denn die Poesie, obwohl nicht zur Sittenpredigerin bestellt, soll doch mit der Sünde niemals Freundschaft halten, vielmehr ihr Unrecht in ihrer eigenen Gestalt möglichst vergegenwärtigen. Außerdem aber ist die Production auch sonst von keiner besondern Bedeutung. Denn, abgesehen davon, daß darin das Gepräge französirender Verständigkeit und Nüchternheit waltet, kann es schon deswegen keine reine ästhetische Wirkung thun, weil in ihm der beabsichtigte Ton des

poetischen Humors durchaus mißlungen ist. Ernst und Scherz gehen zu keiner freien Einheit zusammen, indem dieser, statt jenen in seiner höheren Bedeutung wiederstrahlen zu lassen, sich ihm vielmehr nur wie ein seichter Spaß unzeitig aufdrängt.

Außer diesen dramatischen Produktionen erwuchsen auf jenem Boden der Leipziger Verhältnisse noch mehrere lyrische Gedichte, in denen bereits der klassische Geist, der vor Allem diese Seite der Göthe'schen Dichtung auszeichnet, sich merklich darthut. Indem die lyrischen Poesien Göthe's die innersten Selbsterfahrungen und Herzensempfindungen aussprechen und so wahrste Gelegenheitsgedichte des inneren Lebens sind, dabei das Individuelle in der Bedeutung des Allgemeinmenschlichen, die Selbstempfindung in der Freiheit des Idealen verklärt enthalten [1]), erreichen sie dadurch das Höchste, daß sie zugleich den einfachsten Ausdruck mit der reinsten Melodie verbinden und die Wahrheit des Inhalts in die vollkommenste Harmonie der Form hinüberspielen. Diese Lyrik, das schönste Gut unserer deutschen Literatur, durchläuft alle Stimmungen der Seele, singt von allen Geheimnissen der Brust, knüpft sich an die leise Regung zarter Innigkeit, wie sie den Sturm der Leidenschaft wiederhallen läßt, senkt sich in die Lust wie in den Schmerz des Busens, preist den Werth der Sitte, den Genuß der Natur und verkündet in erhabenen Worten des Geistes tiefste Gedanken. Sie ist das sinnige Lied des irdischen Sehnens wie der Feiergesang des Göttlichen im Menschen, in Allem die schönste Rhythmik des Gemüths und der Sprache, in deren Vollaut man gern manche schwache Töne überhört, sowie man es nicht zu sehr bemerkt, wenn des Dichters Schwinge hier und da erlahmt und sich auf gewöhnlicher Höhe hält, wenn seine Laune, besonders in späteren Jahren, oft in leerem Spiele des Worts und Reims sich gefallen mag. Was

1) Bedeutsam erklärt sich hierüber Göthe selbst: „Was von meinen Arbeiten durchaus und so auch von den kleineren Gedichten gilt, ist, daß sie alle, durch mehr oder minder bedeutende Gelegenheit aufgeregt, im unmittelbaren Anschauen irgend eines Gegenstandes verfaßt worden, deshalb sie sich nicht gleichen, darin jedoch übereinkommen, daß bei besondern äußern, oft gewöhnlichen Umständen, ein Allgemeines, Inneres, Höheres dem Dichter vorschwebte." Werke, Bd. 2. S. 350.

Hinsichts der frühesten lyrischen Gedichte Göthe's verdient Vergleichung das vor Kurzem von Tieck herausgegebene „älteste Liederbuch Göthe's," worin zwanzig Lieder in ihrer Urform mitgetheilt werden —

Schiller in dem Gedichte „das Ideal und das Leben" wohl nicht ohne Bezug auf unseren Dichter sagt:

„Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick,"

gilt ganz eigentlich von dieser Lyrik seines Freundes und macht sie musterhaft für alle Zeit.

Indem wir an das Gedicht „die Höllenfahrt Christi," womit uns die nachgelassenen Schriften bekannt gemacht haben, zuvörderst erinnern, ist zu bemerken, daß es nicht sowohl der akademischen Zeit in Leipzig angehört, als es vielmehr auf der Grenze liegt zwischen dem ersten und diesem Lebensabschnitte (1765) und uns den angehenden Jüngling noch in seinen orthodoxen Glaubensanschauungen vorstellt, immerhin aber für seinen dichterischen Beruf schon Zeugniß giebt. Die Gedichte, welche in dieses Stadium fallen, sind zum Theil Zeugnisse seiner tiefen Mißstimmung über die Verhältnisse der ihn umgebenden Gegenwart, wie z. B. die drei Oden an Behrisch, welche indeß den Unwillen noch etwas zu pathologisch und formlos athmen; theils aber bringen sie in ansprechendsten Lauten Lust und Leid des Herzens entgegen, so die Lieder: „Glück der Entfernung, die schöne Nacht, lebendiges Andenken, an Luna" u. s. w. Das Auszeichnende in ihnen sowohl in Absicht auf Gehalt als literargeschichtliche Bedeutung ist eben die Naturwahrheit der Empfindung und die Naivetät des Ausdrucks, womit sie sich sofort dem herrschenden mehr oder minder affektirten Wesen der horazisch-anakreontisch-petrarchischen Künstelei in der Gleim-Preußischen Sphäre, überhaupt der abstrakten Nüchternheit der bisherigen Lyrik gegenüber legten. Das eigene schöne Wort Göthe's:

„Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist,"

bewährt sich schon in diesen Frühgesängen, deren einige, von Breitkopf komponirt, ohne des Dichters Namen damals bekannt wurden.

Bevor wir indeß diese seine erste akademische Prüfungszeit verlassen, wollen wir noch auf einige Bezüge hinweisen, welche sich aus derselben in das Gesammtgetriebe seines Lebens als fortwirkende Elemente hinübergepflanzt haben. Zuvörderst scheint uns das Verhältniß zu Behrisch, den wir schon im Vorbeigehen genannt, bedeutsam genug, um näheres Erwähnen zu ver-

dienen. Im Allgemeinen sehen wir hier eine Art Vorbild von Merck, dessen Persönlichkeit vornehmlich in der folgenden Epoche dem Dichter bedingend an die Seite tritt. Behrisch besaß Talent und Kenntnisse und verband mit beiden einen humoristischen Zug, woraus denn die Möglichkeit entstand, daß ein so bildsames Genie, wie Göthe war, sich davon vielseitig anregen und in seinen eigenen verwandten Neigungen bestimmen lassen konnte. Schon das unmittelbare persönliche Erscheinen jenes Mannes hatte etwas so Eigenthümliches, daß es die Einbildungskraft des jungen Freundes lebhaft beschäftigte; noch mehr aber erweckte dieser sich an dessen geselliger Sonderbarkeit und der Weise, wie er Ernst und Scherz durch einander zu mischen und das Menschliche an Personen und Sachen von der Seite des Lächerlichen, das sich leicht an Alles knüpft, aufzufassen und darzustellen geneigt war. Es ist wohl nicht zu gewagt, wenn wir behaupten, daß der satirische Humor, den Göthe in den nächstfolgenden frischen Mannesjahren hauptsächlich walten ließ, und der uns namentlich in einigen früheren Produktionen, z. B. in den Fastnachtsstücken und in den ersten Fragmenten des Faust, so genialisch zuspricht, hier seine eigentliche Vorschule hatte. Nicht nur in dem geselligen Kreise, in welchem Behrisch, der schon ältere Mann, mit den jugendlichen Gesellen sich zusammenfand, wurde viel Muthwilliges versucht, sondern man wagte es sogar, die kecke Dichterlaune gegen namhafte Personen und Erscheinungen auszulassen, wie z. B. gegen den Professor Clodius und sein dramatisches Gedicht Medon, wobei eben Göthe hauptsächlich seine Lust zu poetischer Objektivirung gegebener Verhältnisse geltend machte, obwohl er jenem Lehrer der Ästhetik es verdankte, daß er von der alten Manier, den griechischen Olymp mit all seinem mythologischen Haushalte für die deutsche Poesie in Anspruch zu nehmen, durch dessen Kritik auf immer befreiet wurde. Dabei besaß Behrisch Geschmack genug, um das geschmacklose Treiben in der Literatur der Zeit zu beurtheilen und nachzuweisen. Er bethätigte sich in dieser Hinsicht mehr kritisch als produktiv, wodurch er eben besonders an Merck erinnert, mit dem er in Bezug auf Göthe auch das gemein hatte, daß er einerseits dessen Unruhe und Ungeduld mäßigte, andererseits zugleich seine poetischen Versuche mit Nachsicht behandelte und sich ihrer liebevoll pflegend annahm, indem er sogar nicht verschmä-

hete, dasjenige, was er für würdig hielt, selbst abzuschreiben und zwar mit den sorgfältigsten Zügen und Verzierungen, so daß er in dem Manuscripte dem jungen Dichter eine klare und bestimmte Gegenwart seiner Produktionen bereitete, worüber dieser seiner anschauenden Natur gemäß sich nicht weniger freuete als später (1823) darüber, daß ihm „die Gunst des leitenden Geistes" gestattete, zwanzig Bände seiner ästhetischen Arbeiten in geregelter Folge vor sich zu sehen [1]). Göthe gewann, wie er bemerkt, durch diese objektive Verdeutlichung seiner Schriften den Vortheil, mehr und mehr das Natürliche und Wahre zu beziehen und sich des reinen, scharfen Ausdrucks zu befleißigen. Als Behrisch, wohl in Folge der etwas selbstständigen Weise, in welcher sich der Kreis dieser Genossenschaft den vorsichtigen Leipzigern gegenüber bewegte, von seinem Posten als Hofmeister des Sohnes des Grafen von Lindenau entfernt wurde und Leipzig zur Übernahme eines neuen gleichen Berufs beim Fürsten von Dessau verließ, fühlte Göthe den Verlust des Freundes tief, „der ihn verzogen hatte, indem er ihn bildete."

Von einer andern Seite her sollte Göthe durch einen andern Mann ebenso bedeutsam gefördert werden, wir meinen durch Öser, dessen wohlthätigen Einfluß schon Winckelmann erfahren. Hatte Behrisch auf das poetische Talent des Dichters gewirkt, so belebte Öser seine Liebe für Kunst und Kunstgeschichte. Er lebte damals als Direktor der Zeichnenakademie in Leipzig und ertheilte auch Unterricht im Zeichnen, in welcher Hinsicht man aber wenig von ihm gewinnen konnte, am wenigsten Göthe, dessen Sache, wie dieser selbst gesteht, der Fleiß nicht eben war, der vielmehr nur „was ihn anflog" liebte. Bedeutender wirkte Öser durch den Geist und Geschmack, den er im Gebiete der Kunst besaß. Von dieser Seite her fühlte sich denn auch Göthe durch ihn besonders gefördert. Vornehmlich empfahl er Einfalt in Allem, worauf die Kunst sich richtet, und wußte diesen Grundsatz durch Anschauungen praktisch zu machen. Dabei arbeitete er selbst mehr in's Ideelle, als daß er in durchgeführter Weise etwas vollenden mochte. Die Allegorie war seine Lieblingsrichtung. Auf Göthe mochte es wahl-

1) Werke, Bd. 60. S. 300. Hier (S. 299) bedauert er Lessingen, daß derselbe nicht das Glück hatte, die dreißig niedlichen Bände der Ausgabe seiner sämmtlichen Werke vor Augen zu haben, sondern nur den ersten erlebte.

verwandtschaftlich wirken, daß dieser artistische Mentor glücklicher in der Darstellung der Frauen und Kinder war, als in jener der Männer. Auch das mag besonders angedeutet werden, daß er seinen Arbeiten leicht und vielfach einen humoristischen Anstrich gab. In der Kunstgeschichte konnten seine Schüler dadurch gewinnen, daß er ihnen Gelegenheit verschaffte, in den großen Leipziger Sammlungen manches Portefeuille von Zeichnungen zu besehen, was indeß bei Göthe wiederum sofort die poetische Produktivität erweckte und ihn veranlaßte, Gedichte zu verschiedenen Kupfern zu entwerfen und sonst bezügliche kleine Lieder zu verfertigen. Was den Umgang mit jenem Manne sonst noch fruchtbar machte, war die Art, wie er auf die Personen in Nähe und Ferne den Blick zu lenken wußte, die sich im Fache der Kunst förderlich betheiligten. Mit besonderer Vorliebe, ja mit Verehrung, wurde Winckelmann's gedacht, der, von Öser früher begünstigt, damals in Italien lebte und bereits des höchsten Ansehns in Sachen der Kunst genoß. Göthe ließ sich zum Studium seiner Schriften treiben und veranschaulichte sich des trefflichen Mannes Wesen und Wirken um so lebendiger, als er eben in Öser gleichsam einen Theil von dessen persönlichem Behaben vor sich sah. Als daher plötzlich die Nachricht von dem unglückseligen Ende des Gefeierten eintraf, und zwar in demselben Augenblicke, wo man ihn auf seiner Reise nach Deutschland zu sehen hoffte, war Trauer und Schmerz gleich sehr ergreifend und allgemein. In diesen Eindrücken dürfen wir denn auch wohl die nächste Veranlassung sehen, daß Göthe lange nachher (1805) dem Hochverehrten das schon erwähnte klassische Denkmal setzte, in welchem nicht minder die Reife des ästhetischen Urtheils und die Meisterschaft der Darstellung, als die Hoheit und der Adel der Gesinnung zu bewundern sind.

Mitten in diese Beschäftigungen mit Literatur, Kunst und Alterthum fiel nun plötzlich der Lichtstrahl, den Lessing's Laokoon helleuchtend in das Dunkel der herrschenden Begriffe warf. Diese Schrift (1767), von der wir im ersten Theile geredet, machte auch bei Göthe Epoche, indem sie ihn „aus der Region des kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß." Die Herrlichkeit der Haupt- und Grundbegriffe, die sich ihm hier aufthat, erschien seinem Gemüthe im rechten Augenblicke und traf es mit wunderbarer Wirksamkeit. „Da aber Begriff und Anschau-

ung sich wechselsweise fodern," so suchte der eifrige Jüngling nun, diese letztere sobald als möglich für den ersteren zu gewinnen, und eilte nach Dresden, wo sich ihm in der reichen und vielberühmten Galerie das Heiligthum der Kunst öffnete und ihn mit hohem Enthusiasmus erfüllte. Auch in anderer Hinsicht bot sich hier seiner Phantasie ein Bild, das er später wohl öfter, namentlich im Hans Sachs, vor Augen gehabt haben mag, wir meinen den verständig-humoristischen Schuster, bei dem er in Dresden wohnte, und der ihm ein sprechendes Porträt aus dem Leben gab. Immer mehr erweiterte sich so der Kreis seiner Kunstbetrachtung; namentlich hatte er auch in Leipzig noch manche schöne Gelegenheit, sich durch persönliches Verkehren, z. B. außer Anderen mit der kunstliebenden Breitkopf'schen Familie, in der Übung seines plastischen Sinnes zu vervollkommnen und zu befestigen. Und so durfte er denn über seinen Aufenthalt in jener Stadt wohl mit Recht sagen, daß die Universität, wo er die Zwecke seiner Familie versäumte, ihn in demjenigen begründete, „worin er die größte Zufriedenheit seines Lebens finden sollte." Was der Jüngling hier in kräftiger Frische aufgenommen und zuerst gegründet hatte, brachte später der gereifte Mann in Italien zu vollendeter Abgeschlossenheit, die Vermählung nämlich der Kunst mit der Poesie, das Eigenthümliche seiner Dichtung.

Nicht lange vor seinem Abgange von Leipzig mußte er noch eine gefährliche Krankheit überstehen, die er sich hauptsächlich durch übertriebenes Einstürmen auf seinen kräftigen Organismus, durch unverständige Diät und wohl auch durch geistige Überspannung zugezogen hatte; wie er denn bereits damals zwischen den Extremen ausgelassener Heiterkeit und melancholischen Unmuths hin- und herübergerissen wurde. Diese Krankheit scheint ihm auch eine gesteigerte Innigkeit und besonders eine eigenthümliche Empfänglichkeit für die frommseligen und sentimentalen Stimmungen gegeben zu haben, in denen wir ihn bald nach seiner Rückkehr daheim in dem Verkehre mit dem bekannten Fräulein von Klettenberg sehen werden. Vermehrt wurde wohl diese Milde des Sinnes durch die ungemeine Zuthätlichkeit und Liebe, womit ihm Freunde und befreundete Familien während seiner Krankheit begegnet waren. Auch der einflußreiche Umgang mit Langer, dem gelehrten nachherigen Bibliothekar in Wolfenbüttel, der Behri-

schen im Hofmeisteramte bei dem Grafen von Lindenau gefolgt war, verfehlte nicht, auf den jungen empfänglich-gestimmten Dichter religiös-mildernd zu wirken. Obgleich vor Göthe's Gesellschaft von Seiten seines gräflichen Principals gewarnt, trat jener in vieler Hinsicht treffliche Mann heimlich mit ihm in Verkehr und fand an ihm nichts weniger als einen gefährlichen Versucher. Langer, reich an Kenntnissen und von ruhig-verständigem Sinne, mußte durch beide Eigenschaften Göthen vor Andern ansprechen. Besonders war es die religiöse Überzeugung und Haltung desselben, wovon er sich bedeutsam gehoben fühlte. Schon haben wir erwähnt, wie er den Zweifel mit nach Leipzig nahm, hier gemach mit „Kirche und Altar" gebrochen hatte, ohne doch eigentlich neu gefestiget zu seyn. In solch unsicherm Zustande konnte es dem ideebedürftigen Jünglinge nicht anders als höchst willkommen seyn, einem Manne zu begegnen, der das Evangelium mit verständigem und ernstem Sinne ohne Schwärmerei auffaßte und dem jungen strebsamen Freunde zugänglich machte, der sich denn dieses religiösen Verkehrs um so inniger freuete, als er von Kindheit an sich an der biblischen Quelle des Christenthums erlabt hatte. So brachte nun der Dichter nebst der Vielseitigkeit weltlicher Bildung und Erfahrung die höhere Weihe religiöser Idealität von der Akademie zurück und mochte darum sich dem frommen Sinne willfährig erzeigen, der ihm, wie bemerkt worden, in Frankfurt entgegenkommen sollte. Er schied von Leipzig mit dem Ernste sittlicher Erhebung, die er gerade Langer's Einflusse vorzüglich dankte. Wir schließen daher dieses Stadium am besten mit seinen eigenen Worten, weil sie uns jenes erhöhete Bewußtseyn kurz und deutlich aussprechen. „Es ist noch ein Tieferes," sagt er in Beziehung auf Langer, „was sich aufschließt, wenn sich das Verhältniß (zwischen Freunden) vollenden will, es sind die religiösen Gesinnungen, die Angelegenheiten des Herzens, die auf das Unvergängliche Bezug haben, und welche sowohl den Grund einer Freundschaft befestigen, als ihren Gipfel zieren."

Der kurze Aufenthalt im väterlichen Hause, der zwischen der Leipziger und Straßburger Universitätszeit in der Mitte lag (1768—69), war in Absicht auf Stimmung und Beschäftigung Göthe's im Wesentlichen nur eine Fortsetzung und nähere Fortbil-

dung des Zustandes, in welchem er Leipzig verlassen hatte. Wie sich bei ihm Alles ausleben und in seinem eigenthümlichen Kreise abrunden mußte, um zu einem Momente seiner eigenen Persönlichkeit zu werden, so suchte er auch jenen Zustand nach den Elementen der Zeit und Umgebung zum bestimmten Abschlusse zu bringen. Es begannen damals die Regungen jener mystischen Weltansicht, welche sich im Verlauf der siebenziger und achtziger Jahre in Deutschland zu den seltsamsten Erscheinungen und Verirrungen wie des Geistes so des Gemüths entwickelte. Was nicht lange nachher die Lavater, Jung, die Gaßner nebst den vielen Volkswundermännern einerseits, die magnetisch-medicinische Charlatanerie andererseits vorbrachten, und womit man sich vornehmlich dem decomponirenden Nationalismus und verständig-kalten Deismus gegenüber höher beleben wollte, zeigte schon um diese Zeit die Spuren seines Daseyns. Frommselige Überschwenglichkeit und ordensbündige Geheimnißsucht gingen Hand in Hand und fingen an, den Geist in aller Weise zu bethören. Eine Art paracelsisch-alchymistische Naturanschauung bildete dabei den magischen Hintergrund. Auch in Frankfurt trieb dieses Wesen sich bemerklich um, und namentlich waren es Ärzte und Gläubige, die sich hier entgegenkamen und zum Bunde geheimnißvoller Weisheit vereinten. In diesen Kreis wurde nun Göthe unmittelbar eingeführt, indem sowohl sein Arzt, als auch hauptsächlich das Fräulein von Klettenberg, welches mit seiner Familie in Beziehung stand und, in zarter, kränklicher Verfassung der sentimentalen Gottseligkeit hingegeben, auch den alchymistisch-kabbalistischen Neigungen nachging. Wir haben gesehen, wie Göthe in Leipzig sich den Naturstudien zu nähern begann, bei seinem Abgange aber, durch Krankheit geschwächt und für das Überirdische gestimmt, den religiösen Betrachtungen sich zugewendet hatte. Was Wunder, wenn er nun in der neuen, für derlei pathologisch-imaginative Stimmung höchst günstigen Umgebung das Mitgebrachte nach seiner Weise möglichst weiter verarbeitete? Und so finden wir ihn in Frankfurt mit jenem frommen Fräulein, die sich zugleich durch eine schöne und vielseitige Bildung auszeichnete, in der innigsten Wechselbeziehung religiöser und selbst naturmystischer Mittheilung und Beschäftigung, wobei Schriften, die dergleichen alchymistisch-pantheistische Ausführungen enthalten, wie das Opus mago-cabbalisticum Wel-

ling's, dann die Werke des Paracelsus, van Helmont und Anderer gebraucht wurden, an denen man sich bis zum Neuplatonismus, als der gemeinschaftlichen Urquelle aller dieser dunkelscheinigen Ausströmungen, hingeleitet fand. Selbst vielfache chemische Experimente machte der junge Mann in Gesellschaft seiner Stiftsdame, wovon das Resultat war, „daß man sich in eine gewisse Terminologie hineinstudirte, und indem man mit derselben nach eigenem Belieben gebahrte, etwas, wo nicht zu verstehen, doch wenigstens zu sagen glaubte." Dabei blieb das nächste Ziel, ein Universalheilmittel zu finden, indem man die Geheimnisse der Natur im Zusammenhange ergründen wollte, was Mesmer ungefähr mitzeitig in dem s. g. thierischen Magnetismus entdeckt zu haben wähnte. Gleich emsig betrieb Göthe die religiösen Fragen. Besonders war es die in vieler Hinsicht für jene Zeit epochemachende Kirchen- und Ketzergeschichte von Arnold, die ihn beschäftigte, indem dieselbe, fromm und gefühlig abgefaßt, doch zugleich auch freisinnig genug war, um den antiorthodoxen Geist des jungen Mannes zu befriedigen. Auf den Grundlagen, die dieses Buch ihm bot, suchte er sich eine eigene Religion zu bilden, die wir als einen christlich-neuplatonischen Pantheismus bezeichnen möchten, dessen bestimmten poetischen Ausdruck man noch in mehreren späteren Gedichten findet, z. B. in den Dichtungen unter der Kategorie „Gott und Welt" (Weltseele, Dauer im Wechsel, Eins und Alles u. s. w.). Auch Faust, dessen Idee unmittelbar nach jenen Frankfurter mystisch-christlich-kabbalistischen Erlebnissen und Betrachtungen in Straßburg bei ihm auftauchte, ruhet wesentlich mit auf diesen Elementen und Anschauungen; religiöses und naturmystisches Drängen werden in der Person des Helden gleichmäßig zusammengefaßt und zur Darstellung gebracht. Daß insbesondere aus den Beziehungen zu dem Fräulein von Klettenberg die Bekenntnisse einer schönen Seele im Wilhelm Meister hervorgegangen sind, ist hinlänglich bekannt. Alle jene sonderbaren Strebungen aber wurden gefördert durch die Opposition, in welcher Göthe in dieser Zeit zu seinem Vater stand, der mit seiner strengen steifen Äußerlichkeit und praktischen Nützlichkeits-Konsequenz Sohn und Tochter, ja selbst die Mutter beengte und so alle drei zu einer Art Tripelallianz gegen sich hintrieb. Besonders war es Göthe's Schwester, „ein indefinibeles Wesen,

das sonderbarste Gemisch von Strenge und Weichheit, von Eigensinn und Nachgiebigkeit," welche, „so liebebedürftig als irgend ein menschliches Wesen," ihre ganze Neigung dem Bruder zuwendete, so daß auch in dieser Hinsicht ein Verhältniß, welches von Anbeginn bestanden, unter den gegebenen Umständen nur zu seiner vollen Wirklichkeit geführt wurde. Hier haben wir denn auch abermals Gelegenheit, zu gewahren, wie Göthe von Anfang an vorzugsweise durch das weibliche Geschlecht sich bilden ließ. Mutter und Schwester und deren Freundinnen, seine verschiedenen Geliebten, jüngere wie ältere, Mädchen wie Frauen (z. B. Frau Böhme in Leipzig, Frau von Stein in Weimar), haben auf seine Persönlichkeit und Sinnesrichtung vielfach bedingend eingewirkt.

Kaum hatte er nun jene Zustände in Frankfurt durchgelebt, als er nach dem Willen seines Vaters die Heimath von neuem verlassen mußte, um in Straßburg seine juristischen Studien zu vollenden. Wie er schon in Leipzig ein Autodafe über seine Erstlingsarbeiten gehalten, so verhängte er jetzt ein zweites und zwar über die Gedichte, welche er in Leipzig selbst verfaßt hatte, und die ihm jetzt schon „zu kalt, trocken und in Absicht dessen, was die Zustände des menschlichen Herzens oder Geistes ausdrücken sollte, allzu oberflächlich" erschienen.

Der Aufenthalt in Straßburg, wenngleich kurz (1769—1771), war doch für das Dichterleben Göthe's in mehr als einer Hinsicht entscheidend. Hier war es, wo seine literarische Unsicherheit gehoben ward, wo er dem französischen Geschmacke und der französischen Nüchternheit völlig entsagen lernte, sich dagegen auf den Boden der Naturwahrheit mit festem Fuß postirte und Rousseau's Naturevangelium an die Stelle Voltaire's und der Encyklopädistenweisheit treten ließ, obwohl auch Diderot wegen seiner deutschähnelnden Richtung auf die Wahrheit des Wirklichen mit seinen „Naturkindern" nicht ohne Einfluß blieb. In Straßburg betrat er die Bahn, welche seinem Genie eignete, und die er von da an mit kräftiger Selbstbewußtheit verfolgte. Er ging hier ganz und gar in die neuen ästhetischen Principien ein, die Lessing unserer Nationalliteratur zu ihrem Heile vorhielt, Herder aber mit dem vollen Drange der Jugend und mit der frischen Lebendigkeit revolutionärer Energie durch seine Fragmente

und kritischen Wälder der Nation lauter zu verkündigen seit Kurzem (1767) unternommen hatte. Auch geschah es, wie durch höhere Fügung vermittelt, daß gerade in Straßburg und in dem Augenblicke, wo der Jüngling in das Mannesalter überschritt, wo er die langweilige Periode der veraltenden Literaturrichtungen durchlebt hatte, und eine Entscheidung nothwendig wurde, Herder ihm begegnete, um ihn mit all dem neuen Streben und mit all den neuen Richtungen bekannt zu machen, welche die Zeit eben zu nehmen schien. Es erfreuet, zu sehen, mit welchem Eifer und Ernste Göthe dem älteren Führer sich anschließt, auf dessen Mahnungen horcht, von seiner Gelehrsamkeit lernt, durch seine Kritik sich leiten und bestimmen läßt, und selbst da nicht zurückweicht, wo ihm der Lehrer mit Laune oder satirischer Neckerei begegnen will und ihm die meisten seiner bisherigen Lieblingsgewohnheiten und Ansichten zu verleiden sucht. Wie schön lautet das Geständniß des jungen Mannes, daß „Alles, was von Selbstgefälligkeit, Bespiegelungslust, Eitelkeit, Stolz und Hochmuth in ihm ruhen oder wirken mochte, durch Herder einer sehr harten Prüfung ausgesetzt wurde." Dieser wies ihn zugleich auf fast alle Seiten hin, die in unsere neue deutsche Nationalliteratur seit Lessing mitbildend eingetreten sind. Er eröffnete ihm den Geist der hebräischen Poesie und gab ihm eine richtigere Anschauung von der Bibel, was für ihn um so wichtiger war, als an dieses Buch seine schönsten Jugendgefühle sich knüpften; daneben machte er ihn mit dem Wesen der Volksdichtung bekannt und trieb ihn an, ihre Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen. Die Literatur erschien Göthe nun in ihrer Weltbedeutung und in dem weiteren menschlichen Sinne, der ihm so sehr zusagte. Außerdem lenkte Herder noch auf viele andere Dinge hin, wodurch sein Genius eigenthümlich belebt und gefördert werden mußte, so besonders auf Hamann und die englische Literatur. Hier ließ ihn Goldsmith's Pfarrer von Wakefield zunächst in eine schönere Welt reiner dichterischer Wahrheit schauen; dann trat Shakspeare's hoher Geist mit seinen erhabenen und ergreifenden Verkündigungen zum ersten Male an ihn heran. Wie viel jener große Dichter in der Straßburger Gesellschaft galt, davon kann Herder's Aufsatz über ihn in den Blättern „von deutscher Art und Kunst" lebendiges Zeugniß geben. Dagegen suchte ihm dieser neue Lehrer den Ovid, an dessen Metamor-

phosen er seine Knabenphantasie genährt hatte und für den er überhaupt nicht geringe Vorliebe hegte, durch kritische Schärfe und Strenge zu verleiden, die hauptsächlich gerade die Metamorphosen traf, deren poetische Bedeutung jener ganz abzulehnen geneigt war. Rechnet man hinzu, wie Göthe auch mit der altdeutschen Baukunst in Straßburg sich näher befreundete, wie er an dem Münster gleichsam ihren historischen, artistischen und poetischen Sinn erfaßte, so daß er ihren Geist in einer eigenen Abhandlung, die er als Denkmal dem Erbauer des Münsters, Erwin von Steinbach, schrieb, sich zu vergegenwärtigen suchte [1]); so erklärt sich wohl, wie aus solchen Wurzeln der Götz von Berlichingen sammt dem Faust erwachsen mochte, wie Göthe solches selbst gesteht, indem er auf jene Studien in dieser Hinsicht mit Bestimmtheit hinweist [2]). Und so verging ihm in Herder's Nähe „kein Tag, der nicht auf das fruchtbarste lehrreich für ihn gewesen wäre," und „was von ihm ausging, wirkte, wenn auch nicht erfreulich, doch bedeutend." Mit einem Male war er durch denselben aus den Banden alter Überzeugungen, kleinlicher Ansichten in Literatur und Kunst befreiet und auf die Höhe der neuen Bewegung gestellt worden, von wo ihm statt des bisherigen Zögerns und Schwankens muthiges, forttreibendes Selbstvertrauen entspringen sollte.

War nun Herder in diesen Straßburger Verhältnissen der gelehrte und kritische Anhaltspunkt für Göthe, so bildete eine Reihe junger Talente, deren wir schon im ersten Theile näher gedacht, den eigentlich poetischen Lebenskreis, in welchem sein produktiver Genius vielfach angeregt und zu frischer, neukräftiger Schöpfung geweckt wurde. Wir haben von Lenz, Wagner, Jung (Stilling) geredet. Außer diesen bewegten sich noch andere Gleichgesinnte um ihn her, von denen nur der biedere Lerse genannt werden mag, dessen Namen wir im Götz von Berlichingen verewigt finden. Die Ersteren haben sich an der kraftgenialischen Literatur mehr oder weniger betheiligt, wie solches gleichfalls an seinem Orte angeführt worden ist. In dieser Gesellschaft wurde nun ein frisches, leiblich und geistig gesundes Leben in raschen Augenblicken durchgelebt. Besonders war es das deutsch-geistige und

1) In den angeführten Blättern von deutscher Art und Kunst.
2) Dichtung u. Wahrheit, Bd. 3. S. 98.

deutsch-sittliche Elsaß, dessen reiche historische Erinnerungen und herrliche Landschaften in geselliger Jugendlust genossen wurden. Aus Allem entsprang eine vielseitige Belebung der Einbildungskraft, deren regsames Wirken alsbald in mancherlei Produktionen zu Tage kam.

Unter den Erlebnissen, welche in dieser Zeit, Gegend und Umgebung auf Göthe's Sinn und Dichterthum besondern Einfluß übten, gehört vor andern sein vielbesprochenes Verhältniß zu Friederiken, der anmuthigen Tochter des Landpfarrers Brion in Sesenheim, einem in der Nähe von Straßburg gelegenen Dorfe. Denn abgesehen davon, daß es in sein poetisches Wirken unmittelbar überging, hat es weithin sein Gemüth bestimmt und in Freud und Leid seine Seele schönem und innigem Selbstleben zugewendet. Bereits hatten zwei Töchter seines Straßburger Tanzmeisters sich um sein Herz gestritten, das, wenn auch nicht tief gefangen, doch keineswegs gleichgültig die beiden artigen französischen Mädchen auf sich wirken ließ, und wir dürften wohl nicht zu dreist rathen, wenn wir in dem Trauerspiele Stella zum Theil das poetische Bild dieses Verhältnisses, den Fernando-Göthe in der Mitte zwischen Cäcilie und Stella, finden wollten, obgleich in jenem Gemälde auch noch die Züge unmittelbar folgender Liebesereignisse durchscheinen. Selbst der Anfang des Werther mag uns jene Situation des Dichters zwischen den zwei Herzensstürmerinnen, die er uns in Dichtung und Wahrheit so überaus anmuthig schildert, in Erinnerung bringen. Jene erstgenannte Verbindung aber steht in ihrer idyllischen Gemüthlichkeit und in der Unschuld der Beziehungen als ein thatsächliches Gedicht in Göthe's Leben [1]). Dieser fand hier alle Gelegenheit, sein jugendlich idea-

1) Wir übergehen hier billig die vielen Anekdoten und Kontroversen, welche jüngst, besonders durch Näke's bezügliche nachgelassene Schrift, veranlaßt, über die Sesenheimer Friederike, ihr Verhältniß zu Göthe und ein vorgebliches späteres zu Lenz in Umlauf gekommen sind, und wollen in letzter Hinsicht nur auf eine kurze Nachricht von Göthe selbst, die sich in den nachgelassenen Werken (Bd. 20. S. 220) findet, hinweisen, wonach ihm Friederike bei seinem nachmaligen Wiederbesuche mittheilte, daß Lenz sich in die Familie introducirt und mit ihr selbst ein Herzensverhältniß gesucht habe, wogegen sie sich ablehnend zurückgezogen. Lenz habe übrigens Göthen stets im Publikum zu schaden gesucht und deshalb auch die bekannte Farce gegen Wieland ohne sein Wissen drucken lassen.

les Wesen in der schönsten Wirklichkeit zu entfalten und zu bestimmen. Auch beweist die zarte Sorgfalt und lichte Klarheit, womit er uns in seiner Biographie diese Episode aus seiner Jugendepik gegenwärtig zu machen weiß, wie innig dieselbe sich in sein Gemüth hineingebildet hatte. Die Darstellung ist der reinste Ausdruck eines in sich freigewordenen und doch noch in der Lebendigkeit seiner Wirklichkeit fortdauernden Gefühls, die schönste Novelle, zugleich die kunstvollste Art, die Wahrheit als Dichtung vorzuführen. Daß der Dichter diesem Erlebnisse sonst noch poetische Gestalt gegeben, läßt sich nach seiner Weise begreifen. Wie in den beiden Marien in Clavigo und Götz die treue freundliche Sesenheimerin fortlebt, er selbst aber ihr gegenüber in „den beiden schlechten Figuren," die dort ihre Liebhaber (Weislingen und Clavigo) spielen, sich „zur eigenen Buße" gezeichnet hat, können wir in seinen Lebensgeständnissen lesen. Bedeutsamer sind die schönen Lieder, denen das Verhältniß ihr Daseyn verschafft hat [1]). Hier erblicken wir den Dichter sofort auf der Höhe lyrischer Kunst, und es beginnt die Reihe der wunderlieblichen Herzensbilder, die wir bereits im Allgemeinen geschildert haben. Es sind Lieder, die ohne die menschliche Bedürftigkeit das Menschlichinnerste in reinsten Lauten sprechen, meist noch unerreicht, jedenfalls nirgendwo übertroffen. Der Abschied, an die Erwählte, und vor Allem Willkomm und Abschied — [2]), wie zart, wie tief gemüthlich, wie meisterhaft in Wort und Form sagen sie uns, was die Jugendseele damals fühlte, legen sie das süße Geheimniß aller Jugendliebe an jede Brust, die ihres Glückes fähig ist?

---

1) Den Charakter des Verhältnisses bezeichnen kurz und einfach nachfolgende Verse aus jener Zeit selbst:

Friederike.

„Jetzt fühlt der Engel, was ich fühle,
Ihr Herz gewann ich mir beim Spiele
Und sie ist nun von Herzen mein.
Du gabst mir, Schicksal, diese Freude —
Nun laß mich morgen seyn wie heute
Und lehr' mich, ihrer würdig seyn."

Nachgel. Werke, Bd. 16. S. 61.

2) Trotz dem, daß Hegel (Ästhetik) den Ausgang „trivial" nennt, vermuthlich, weil er ihn nicht in seinem Zusammenhange mit der ganzen Situation anschaute.

Wie mächtig weht in „Wanderers Sturmlied," das diesen Eindrücken noch unmittelbar angehört, der Sturm der Leidenschaft, und doch wie einfach zugleich, wie treffend anschaulich sind die raschen Züge, in denen ihr Drang sich malt? „Ereigniß, Leidenschaft, Genuß und Pein" haben sich in diesen Tönen und Harmonien nach des Dichters eigenem Geständnisse ausgesprochen.

Daß bereits in der Straßburger Zeit und Umgebung Götz und Faust in des Dichters Phantasie getreten, haben wir schon angedeutet und können es von ihm selber hören. Beide Gegenstände waren schon damals bei ihm so tief gewurzelt, daß sie sich zu poetischer Gestaltung drängten. Die Lebensbeschreibung des Ersten hatte ihn tief ergriffen, und die bedeutende Puppenspielfabel des Andern „klang und summte gar vieltönig" in ihm wieder, um so mehr, als er selbst sich längst in allem Wissen umhergetrieben hatte und früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden war. Er trug „diese Dinge, sowie manche andere," mit sich herum und „ergötzte sich daran in einsamen Stunden," ohne jedoch etwas davon aufzuschreiben. Übrigens verbarg er diese Ideen und Plane vor Herder, ebenso seine mystisch-kabbalistische Chemie, mit der er sich noch immer gern im Geheimen beschäftigte. Sonst setzte er in Straßburg seine naturwissenschaftlich-medicinische Liebhaberei fort. Er besuchte die Klinik, sowie er besonders den Vorlesungen des bekannten Lobstein über Anatomie mit großer Theilnahme beiwohnte, auch der Chemie Zeit und Studium widmete. Außerdem bestand seine Gesellschaft meist aus Medicinern, die sich, wie das ihre Gewohnheit ist, meist über ihre Wissenschaft eifrig und vielseitig unterhielten. Weniger genügte ihm seine Berufswissenschaft, die Jurisprudenz, und er mochte sich hier in ihr ebensowenig ernstlich bemühen, wie vorher in Leipzig. Fast war es nur die hohe und reiche Persönlichkeit des berühmten Schöpflin, der im Gebiete des Staatsrechts damals als erster Stern glänzte und als eine Art europäisches Orakel galt, welche auf den jungen Mann und seine regsame Einbildung eine nachhaltige Wirkung machte. Obgleich er also bei solchem Treiben und Trachten des eigentlichen Zweckes, weswegen er nach Straßburg gegangen, nicht eben eingedenk war; so gelang es ihm doch bei seinem Talente und den Kenntnissen, die er sich mehr zufällig als methodisch im juristischen Fache erworben hatte, das Hauptziel sei-

ner dortigen Bestimmung, nämlich die Promotion in der Jurisprudenz, zu erreichen. Er promovirte wirklich am 6. August 1771 und verließ dann die Stadt und das geliebte Land, in welchem ihm so manche theuere Stunde, so viele reiche Anschauungen der Natur und Sitte beschieden waren, an das sich sein Herz im Genusse der Freundschaft und Liebe, vor Allem aber der Wendepunkt seines poetischen Lebens selbst knüpfte. Denn wie er hier an der Grenze Frankreichs und unter Frankreichs Scepter dem französischen Geschmacke und Wesen entsagte und ganz eigentlich deutsch wurde in Ansicht und Dichten, ist schon angedeutet worden. Und so wandern wir mit dem neugestärkten Dichter wieder seiner Heimat zu, aber nur, um ihn sofort weiter auf dem stürmischen Wege der kraftgenialischen Bewegung zu begleiten, in die er, von Herder zunächst geführt, mit seinen Straßburger Genossen eintrat, und deren Stürmen und Drängen er in Mitte dieser letztern und späterer ähnlicher Jugendtalente glücklich überwand, um, während die Meisten von jenen darin untergingen, als ein siegumkränzter Held zu freier Haltung daraus emporzusteigen.

Über den allgemeinen Charakter dieser Epoche haben wir uns bereits im ersten Theile ausgesprochen und die bedeutsamsten literarischen Figuren derselben hervorgehoben. Hierauf zurückweisend, unterlassen wir billig eine wiederholte Schilderung und suchen nur Stellung und Verhalten unsers Dichters zu der literarischen Revolutionszeit, wozu er mit seiner Gesellschaft „bewußt und unbewußt, willig oder unwillig unaufhaltsam mitwirkte," so weit es in so enger Raumumgrenzung geschehen kann, zu vergegenwärtigen. Es war jene Zeit eine Zeit des Zerstörens und Hervorbringens zugleich, doch so, daß Letzteres in literarischer Hinsicht überwog. Ein leidenschaftliches Vorausgreifen wollte das Mögliche unmittelbar in eine erträumte Wirklichkeit überführen, und man trieb sich dabei auf mancherlei Ab- und Umwegen herum. Das Wort Freiheit, welches nach Göthe's eigenem Versichern „so schön klingt, daß man es nicht entbehren möchte, und wenn es einen Irrthum bezeichnete," begeisterte die jungen stürmenden Genialitäten dieses Kreises wie der ganzen Epoche, ohne daß sie sich Rechenschaft davon geben mochten, wie ihr Sieg über den Druck und Zwang der Gegenwart durch angemessene Mittel errungen werden könnte. Mit der französischen Literatur, die „zu bejahrt und vornehm

war," als daß sie die „nach Lebensgenuß und Freiheit umschauende Jugend" hätte befriedigen mögen, gänzlich zerfallen, von der Dürftigkeit der bisherigen deutschen durch Herder überzeugt, gespornt von nationaler Eifersucht, dem Übermuthe der Franzosen, die den Deutschen und selbst dem nach französischer Kultur strebenden großen Preußenkönig, der dem jungen Anwuchse wie „ein Polarstern" vom Norden herüberleuchtete, die Geschmacksfähigkeit absprachen, zu begegnen, wollten sie eine originelle Wiedergeburt der Nationalliteratur aus den Elementen des deutschen Volkscharakters selbst erwirken. Wiederholt auf die Natur hingewiesen, suchten sie nun diese zunächst zur Trägerin ihrer Bestrebungen zu machen und mochten fortan nichts gelten lassen, als unmittelbare Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls, woran es ihnen der französischen Dichtung vor Allem zu mangeln schien. Freundschaft, Liebe, Brüderschaft, „die sich selbst vorträgt," war das Losungswort wie der ganzen aufstrebenden Dichtergeneration, so besonders der kleinen Straßburger akademischen Horde; wobei freilich auch „Vetter Michel in seiner wohlbekannten Deutschheit" nicht fehlen konnte. Außer Rousseau war es vornehmlich Shakspeare, welcher in dieser Societät dergestalt wirkte, daß man ihn gleich „bibelfesten Männern" sich aneignete und in originalem Muthwillen mit ihm wetteiferte; wie denn Lenz in seinen gelegentlich der Übersetzung eines Shakspeare'schen Stücks herausgegebenen Anmerkungen über's Theater wahrhaft „bilderstürmerisch" verfuhr. Mit diesem Sinne griffen nun jene literarischen Titanen in das Werk der deutschen Dichtung ein und charakterisirten vor Andern diese Epoche als die des Sturms und Drangs. Göthe konnte nun seinerseits die revolutionäre Leidenschaftlichkeit nicht ablehnen, in welche eigene Jugenddrängniß wie die Umgebung ihn hineintrieben; indeß war doch seine persönliche Grundstimmung von der Art, daß er sich weder darin verlieren, noch überhaupt zu lange darin erhalten konnte. „Der titanisch-gigantische, himmelstürmende Sinn verlieh seiner Dichtung keinen Stoff. Eher ziemte sich ihm, darzustellen jenes friedliche, plastische, allenfalls duldende Widerstreben, das die Obergewalt anerkennt, aber sich ihr gleichsetzen möchte." Jedenfalls aber bildete diese Epoche und zunächst ihr erstes Stadium, das ungefähr bis zu 1775 reichte, für ihn eine durchaus wichtige und bedeutsame

Lehr- und Produktionszeit. Denn abgesehen davon, daß sein ganzes Wesen in ihr eine förderliche Durcharbeitung erfuhr, verschaffte sie ihm auch das Bewußtseyn seines höheren Genius, lehrte ihn das deutsche Leben in seinen eigenthümlichsten Regungen kennen und führte ihn in die reichste Fülle frischer jugendlicher Erlebnisse, in die Nähe bedeutender Charaktere sowie in den fruchtbaren Kreis vielseitiger Erfahrungen. Wir finden ihn alsbald in anregenden Studien, Spinoza tritt ihm nahe, gewährt ihm Beruhigung und verbreitet Licht über seine sittlichen und gemüthlichen Verhältnisse; wir bemerken, wie er in angenehme, lebensfrohe und zum Theil auch lehrreiche Familienbeziehungen gelangt, hier Gemüth, Sitten und Denkweisen in verschiedensten Abstufungen kennen lernt; wir sehen ihn, wie er mit empfänglichstem Sinne auf vielfachen Wegen die Gegenden durchwandert, die ihm die schönsten und mannichfaltigsten Naturscenen bieten. Der heimatliche Main besonders bringt Erinnerungen aus der Kindheit freundlich zurück, der Rhein erhebt durch seine Majestät, bereichert die Phantasie mit den anziehendsten, reichsten Gestalten und entfaltet vor dem Blicke des Strebenden durch das fröhliche, thätige Leben seiner Bewohner und die Reihe seiner vielbewegten, sich wie zu einem Kranze zusammendrängenden Städte die heitersten Bilder der Lust und Thätigkeit. Dazwischen legen sich die anmuthigen Thäler und Hügel der Lahn, an deren freundlichen Ufern ihm Leiden und Freuden inniger Liebe erwachsen. Der rasche Wechsel des Aufenthalts in benachbarten Städten, das Hinüber- und Herüberleben in Darmstadt und Frankfurt, in Wetzlar und Gießen, in Koblenz und Düsseldorf bietet vielseitige Gelegenheit zu fruchtbaren Anschauungen und Eindrücken, zur Kenntniß bürgerlicher und gesellschaftlicher, alter und neuer Zustände im Volke und Lande. Unter all diese bunten Erscheinungen treten dann noch die Gestalten wichtiger, ausgezeichneter Männer, namentlich literarischer Persönlichkeiten, von denen der Fortschritt des Geistes zum Theil wesentlich bedingt ward. Mit ihnen durfte der junge Mann unmittelbar und brieflich zugleich verkehren. Eine extemporisirte Schweizerreise erweitert Natur- und Weltanschauung. Als Krone aber dieser vielbewegten, schönen Lebensführung erscheint des Dichters leidenschaftliche Liebe zu Lili, welche sein Herz und Gemüth so tief ergriff, daß er noch im hohen Alter, hart an der Grenze

seines Lebens sie mit den Farben jugendlicher Begeisterung schildert [1]). So trug ihn, den Sinnig-Offenen, den Freudig-Ernsten, den Bildend-Lebenden und Genießenden ein munterer, bewegter Strom durch ein wechselvolles Gebiet jugendfrischer Männlichkeit und ließ ihn an dem Ufer eines neuen, für ihn nicht minder bedeutsamen und erlebnißvollen Reiches landen, wo ihn Karl August willkommen hieß und ihn seinem Fürstenkreise zugesellte, in dessen Mitte er die Summe seiner genialen Empfängnisse und Strebungen ziehen sollte, um mit ihr dann die rechte Stiftung unserer klassischen Literatur zu vollenden.

Wir haben nun die Aufmerksamkeit im Besondern auf jene Zeit um so mehr zu richten, als sie uns den Schlüssel bietet zu dem Verständnisse des schönsten Dichtens unseres größten Dichters. Denn alle jene flüchtig bezeichneten Ereignisse, Stimmungen, Erfahrungen und Belehrungen bilden die Hauptgrundlage, auf der sein folgendes literarisches Wirken sich auferbaute, die Hauptquelle seiner Werke, aus der sich in sie bis spät hinab die frischen Lebenstropfen ergossen, sowie sie unmittelbar in die schönsten und genialsten Erzeugnisse seiner Muse ihre helle, gesunde Flut hinübertrieben.

Als Göthe im Jahre 1771 aus Straßburg in das väterliche Haus zum zweiten Male wiederkehrte, brachte er mit der Sammlung mannichfacher Kenntnisse zugleich die Last des noch nicht ganz beschwichtigten literarischen Widerspruchs und den tiefen Schmerz einer ungeheilten Herzenswunde mit. In hartem Kampfe hatte er das Gedächtniß an die anmuthig treue Freundin in Sesenheim niederzuhalten. Friederiken's Bild, das Bild der Verlassenen, stand ihm in voller Gegenwart vor Augen, stets empfand er, daß sie ihm fehlte, und daß er des eigenen und ihres Unglücks Schuld tragen mußte. Er hatte das schönste Herz in seinem Tiefsten verwundet und das Gefühl einer düsteren Reue überwältigte ihn. Erst als er wieder anfing, an Andern Theil zu nehmen, als er sich unter freiem Himmel, in Thälern, auf Höhen, in Gefilden und Wäldern herumtrieb und von Stadt zu Stadt hin- und wiederwanderte, dem Sturm und Wetter entgegen Hymnen und Dithyramben dichtete (z. B. Wanderers Sturmlied), beschwichtigte sich gemach der innere Sturm, und die geängstigte Seele fand Hilfe bei

1) Aus meinem Leben, Thl. 4.

der Dichtkunst. — In literarischer Hinsicht wirkte noch der Riß, welchen Herder in seine Überzeugungen gebracht hatte. Durch denselben war ihm, wie wir gehört, die Armut der deutschen Literatur kund geworden, er hatte ihm bisherige Vorurtheile grausam zerstört und am vaterländischen Himmel nur wenige Sterne übrig gelassen, dabei ihn selbst an seinen Fähigkeiten irre gemacht und zur Verzweiflung hingetrieben. Freilich hatte er ihn auch in Shakspeare's Heiligthum eingeführt und auf andere mächtige Geister, besonders auf Hamann, hingewiesen [1]). Allein wie mochte der junge strebende, noch unsichere Mann sich ohne Irrung zurecht finden in den tiefen Schachten des Ersteren und in den chaotischen Gedanken- und Gefühlswirruissen des Anderen, dessen sibyllinisches Prophetenthum und drangerfüllte Genialität den in die Mitte der leidenschaftlich bewegten Zeitgenossen und der drückenden Zeitzerwürfnisse hineingetriebenen Dichter nur schlecht zu orientiren geeignet war. Doch blieben Beide, denen sich noch Swift und andere englische Namen zugesellten, die Hauptfedern seines damaligen poetischen Strebens. Sie belebten seinen Widerwillen gegen beschränkte Theorien, spornten ihn zur Widersetzlichkeit gegen alle Muster der Mittelmäßigkeit und trugen bei, daß er dies und Ähnliches tief und wahr empfand, freilich auch oft einseitig und ungerecht genug auszusprechen beflissen war. Mit den Göttingern zuerst durch Gotter in Verhältniß gebracht, fand er im Musenalmanache Gelegenheit, sich an ihrem poetischen Wirken zu betheiligen, ohne jedoch in ihre Weise einzugehen. Auch Klopstock sollte ihm persönlich bekannt werden und ihn literarisch erwecken. Namentlich war es dessen Gelehrtenrepublik (1774), die ihn über Vieles aufklärte und in seinen neuen literarischen Ansichten und seinem Hasse gegen Schulregelzwang befestigte. Dieses Werk, welches er für „die einzige Poetik aller Zeiten und Völker" erklärte, goß ihm „neues Leben in die Adern" und von da aus flossen ihm „die heiligen Quellen bildender Empfindung lauterer als vom Throne der Natur [2])."

Das Wichtigste und Bedeutsamste aber, was ihm in diesen Wanderjahren begegnete, war die Bekanntschaft mit Merck.

1) Mit Hamann beschäftigte Göthe sich so sehr, daß er später sogar an eine Ausgabe seiner Schriften dachte. (Dichtung u. Wahrheit, Thl. 3.)

2) An Schönborn, 1774. Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 225.

Charakter und literarische Stellung dieses eigenthümlichen Mannes haben wir bereits im ersten Theile gezeichnet, indem seine specifische Wirksamkeit in fast alle Beziehungen und literar-persönliche Verhältnisse jener ganzen Zeit hinüberreicht [1]). Das Wesentlichste in der Verbindung mit ihm war für Göthe, der den ungemeinen Einfluß des ausgezeichneten Mannes auf sein Dichten und Trachten auf das offenste gesteht, darin gelegen, daß er durch ihn ganz eigentlich sowohl über sein Genie, als auch über seinen poetischen Standpunkt und die gesammte literarische Umgebung zuerst vollkommen orientirt und gewissermaßen auf seine rechte Stelle hingewiesen wurde. Hierbei erscheint nun Herder wiederum als eine Schicksalsperson für unsern Dichter, indem er es war, der diese erfolgreiche Bekanntschaft zunächst vermittelte, ohne freilich später davon selbst besonders erbauet zu seyn. Jener merkwürdige Mann, der mit entschiedenen Talenten und umfassenden Kenntnissen in Wissenschaft und Literatur große Welterfahrenheit und weltthätigen Sinn verband, wandelte nun mit und neben Göthe durch alle Irrgänge des literarischen Zweifels und der büßerischen Reue, die seine Seele bedrängten. Gleich dem sokratischen Dämon trat er in dem Stadium der Entscheidung seines Dichterlebens an seine Seite, dem Treibenden und Getriebenen stets im rechten Augenblicke rathend und das Rechte sagend. Er zeigte ihm den Weg, als er über Götz im Zweifel war, er ermunterte ihn, als es Werther's Einführung in's Leben galt, er warnte ihn, als er im Clavigo sich selbst verkannte, er rieth ihm ab von der falschen Bahn, auf die ihn die Göttinger zu ziehen suchten, er wies ihm die Mißverbindung, zu der er sich mit den Stolbergen rüstete, sowie er ihn befreiete, als in Wetzlar ungehörige Verhältnisse ihn gefangen hielten. Insofern ging Merck allerdings als ein verneinender Mephistopheles neben Göthe, zu dem dieser indeß immer wieder wie zu „etwas Gefährlichem" sich hingetrieben fand. Nicht lange nach Göthe's Rückkehr in das Haus seines Vaters, den er mit dem erworbenen juristischen Doktortitel höchlich erfreuete, war die persönliche Bekanntschaft mit Merck durch die Gebrüder Schlosser herbeigeführt worden, nachdem Herder bereits brieflich die erste Einleitung dazu gegeben hatte. Alsbald führte ihn dann der neue

1) Vgl. Thl. I. S. 274 und die dort erwähnte Briefsammlung von Wagner, wie die Schrift Stahr's über Merck.

Mentor, welcher mit neidloser Ergebenheit ihm die Sterne zeigte, die seinem ruhmbestimmten Leben leuchten sollten, in einen Kreis trefflicher, literarisch und gesellschaftlich hochgebildeter Darmstädter Männer und Frauen, unter denen auch die Braut von Herder. Als Gelehrte begegneten ihm besonders Wenck und Petersen, die am dortigen Gymnasium lehrten. Gleich hier fand der strebsame, aber in sich verdüsterte Dichter mannichfaltige Anregungen zu frischer Thätigkeit, indem er theils bereits fertige Arbeiten mittheilen, theils weitere Entwürfe besprechen konnte. Das schöne, christlich-musterhafte Sendschreiben eines Landgeistlichen an seinen Amtsbruder fällt zunächst in jene Tage. Göthe hatte sich stets mit der Bibel in Gemeinschaft erhalten und blieb selbst in dieser unruhvollen Beweglichkeit ihr mit eifrigster Betrachtung zugewandt. Das Sendschreiben war davon die Folge. Übrigens wanderte er von nun an „wie ein Bote" hin und her zwischen den nahegelegenen Städten, immer beschäftiget und bedacht für die Ausführung der Entwürfe, die in ihm reiften, besonders für den Götz, der mehr und mehr auf dem Grunde der Lektüre der bezüglichen Geschichtswerke und sonstiger altdeutscher Anschauungen sich zu dramatischer Objektivität ausbildete. Als er bald darauf (1772) nach Wetzlar ging, zum Schein, um sich hier am Reichskammergerichte in der juristischen Praxis zu fördern, in der That aber, um seinen Zustand zu verändern, nahm er bereits einen tüchtigen geschichtlichen Apparat für seinen Plan mit und fand nach der Weise seiner Auffassung auch in den historischen Verhältnissen jenes bekannten Instituts Elemente für seine Dichtung. Im Gefolge des Landfriedens entstanden, konnte ihm dasselbe die Zeit, welcher das Drama angehören sollte, ebenfalls näher vergegenwärtigen und auf die Figur seines darin emporstrebenden Helden ein beleuchtendes Licht zurückwerfen.

Wie er sich nun auch in diesem neuen Aufenthalte und in diesen neuen Verhältnissen, wo ihm unerwartet „ein drittes akademisches Leben entgegensprang," und er in wohlaufgelegter Gesellschaft die Zeit des alten Ritterthums mit gleichgesinnten Genossen in romantischer Fiktion darzustellen suchte, in literarischer Wechselbeziehung mit Merck erhielt, wie er in Gießen die Beziehungen und Personen (z. B. Höpfner) besonders suchte, welche seinem forttreibenden Geiste willkommene Förderniß boten, wie er

sein Wanderleben hier gewissermaßen fortsetzte, indem er das liebliche Lahnthal zwischen Gießen und Wetzlar zu Fuß mit frühlingbelebtem Sinne durchschritt und die ganze schöne Naturidylle dieser Gegenden durchlebte, wird uns in Dichtung und Wahrheit auf's heiterste und anschaulichste berichtet. Aber auch hier sammelten sich wieder, wie im Elsaß, alle Eindrücke, Genüsse, Empfindungen und Erlebnisse in dem Mittelpunkte seines Lebens, in der Liebe. Lotte, die Vielberühmte, wurde die Geliebte seines Herzens und die Muse seines Werther, dessen Boden, Luft, Witterung und Himmel in diesem Wetzlarer Leben und Naturdaseyn zu suchen sind. Mit kunstreicher Hand hat uns der Dichter in seiner Biographie sich selbst als Werther hingestellt, uns das stille Anknüpfen, das allmälige Wachsthum, die leidenschaftliche Spitze dieses neuen Verhältnisses angedeutet, aus dessen gefährlicher Verwickelung, da Lotte bereits einem Andern verlobt war, ihn wider seinen eigenen Willen Merck befreiete. Wir übergehen die ferneren Ereignisse aus dieser Zeit und Umgebung und bemerken nur, daß es zunächst wieder eine bestimmte Beschäftigung war, wodurch ihm die erste Heilung von jener Leidenschaft kommen sollte. Merck und mehrere seiner Freunde begründeten nämlich damals eine literarische Zeitschrift, die Frankfurter Anzeigen, und Göthe wurde hauptsächlich durch jenen zur Theilnahme hingezogen. Auch über dieses Unternehmen und sein Verhältniß zur damaligen jungdeutschen Literatur haben wir bereits früher geredet, es genügt, hier lediglich in Bezug auf Göthe darauf zurückzukommen [1]). Er ward fleißiger Mitarbeiter und zeichnete sich in Ansicht und Ton durch unbefangenes, klares, gemäßigtes, aber doch entschiedenes Urtheil aus. Besonders bemerkenswerth dünkt uns die Beurtheilung von Wood's Versuch über das Originalgenie des Homer (aus dem Englischen). Man sieht, wie ihm dieser alte Rhapsode die eigentliche Originalität zu haben scheint, indem „er sich und der Mutter Natur" Alles verdankt, was auch Ziel und Maxime der damaligen jungen Dichter und vornehmlich Göthe's selbst war. Demselben Tone kritischer Haltung und Mäßigung begegnet man im Allgemeinen noch in den Recensionen, welche er später (1804—1806) in die Jenaische allgemeine Literaturzeitung lieferte, obwohl die Reife des Urtheils und die höhere künst-

1) Vgl. Thl. I. S. 277 ff.

lerische Darstellung hier bedeutender hervortreten. In der Kritik, wie er sie gegen Ende seines Lebens, etwa seit 1820, über Gutes und Schlechtes zu verbreiten pflegte, findet man viel Nichtssagendes in wohlgestellter Rede ausgesagt, ohne Schärfe wie ohne Gehalt, meist schwache Nachsicht oder diplomatische Gefälligkeit und komplimentöse Wortfreundlichkeit verrathend. Übrigens ist selbst hier unter taubem Gestein noch manche ansprechende Blume zu finden, der es, wenn auch an frischem Duft, doch nicht an lichtvoller Farbe gebricht. Überhaupt aber ist die ihm eigenthümliche Versöhnlichkeit und Liberalität der Anerkennung der Grundzug seiner ganzen Kritik, in welcher er die lobenswerthe Recensententugend offenbart, überall das Gute und Eigenthümlich-Werthvolle an den Schriften aufzufassen, ohne sich weder von Vorurtheil noch einseitigem Eifer oder anmaßlicher Tadelsucht verleiten zu lassen, kraftgenialisch über Alles abzusprechen, was ihm etwa nicht zusagte, worin er denn der Kritik unserer jungen Gegenwart als nachahmungswerthes Muster, wie fast in Jeglichem sonst, gelten kann.

Nachdem sich nun Göthe unter Merck's Einflusse einmal bestimmt hatte, die Geliebte und den Ort ihrer Gegenwart zu verlassen, führte er den Entschluß mit resoluter Willensthat aus und eilte in Gesellschaft des Freundes an den herrlichen Rhein, der längst seine Sehnsucht gewesen. Dieser Ausflug, der ihn durch die freundlichsten Scenerien der vielfach wechselnden Lahngegend nach Koblenz führte, hat seiner Phantasie die schönsten Bilder, seinem Gemüthe die freundlichsten Eindrücke gegeben, wie wir dessen kurz vorhin schon gedacht haben. Sein Auge, geübt, „die malerischen und übermalerischen Schönheiten der Landschaft zu entdecken," schwelgte „in Betrachtung der Nähen und Fernen, der bebuschten Felsen, der sonnigen Wipfel, der feuchten Gründe, der thronenden Schlösser und der aus der Ferne lockenden, blauen Bergreihen." In Koblenz traf er in der Familie der bekannten Sophie La Roche mit manchen Personen zusammen, die sich durch Eigenthümlichkeit des Charakters auszeichneten, und denen wir zum Theil, wie z. B. dem korrespondenz-süchtigen Leuchsenring im Pater Brei, in mehreren Produktionen begegnen. Dieser kurze Aufenthalt brachte überhaupt Göthe in die vielseitigsten Berührungen mit Welt, Leben und Natur und veranlaßte allerlei Wahl-

verwandtschaften, die auf seine Dichtungen nicht ohne Einwirkung bleiben sollten. „Die artistischen und empfindsamen Kongresse," die hier gehalten wurden, gaben ihm Gelegenheit, „das Innere mancher kurz vergangenen Begebenheit kennen zu lernen" und versetzten ihn überhaupt in „eine unbekannte Welt." Daß Merck und neben ihm der weltmännisch-ironische, realistisch-gebildete Herr v. La Roche in diesem Kreise die Rolle des Mephisto unter sich theilten, muß als um so bedeutsamer erscheinen, da Göthe längst die Faustidee bei sich herumtrug. Bald darauf finden wir ihn wieder in Frankfurt, und zwar abermals vielfach bedacht, Familienbeziehungen, heitere Gesellschaften und allerlei Persönlichkeiten auf sich wirken zu lassen und für seine Muse in Sicherheit zu bringen. In diese Zeit fällt die erste Bekanntschaft mit Lavater, dem er bis tief in die achtziger Jahre hinab freundschaftlich verbrüdert blieb, und von dem er nicht eher schied, als bis dessen übertriebener theologischer Fanatismus ihm widerwärtig und unerträglich wurde. Auch Klopstock durfte er persönlich verehren, Klinger ward ihm bekannt, und neben vielen andern mehr oder weniger Ruf genießenden Personen, die in des Vaters Hause einkehrten, meistens freilich, um „das literarische Meteor," als welches der junge Autor bald nach seiner Rückkehr von Straßburg zu gelten anfing, zu bestaunen, besonders Basedow. Dieser seltsame theologische und pädagogische Abenteurer wurde Veranlassung einer wiederholten Rheinfahrt, die neue Ansichten und Erfahrungen über Dinge und Menschen zuführte und den jugendlich umgreifenden Sinn des Dichters in allerlei humoristischer Originalität übte und bewegte. Das hauptsächlichste Resultat dieser Reise war jedoch die Bekanntschaft mit Fr. H. Jacobi, der bei Düsseldorf auf dem lieblichen Pempelfort ein ländlich-heiteres Familienleben führte. Jacobi, der anfänglich, wie wir schon beiläufig berührt, Göthe, welcher mit seinen kecken Genossen dessen Dichterbruder, Joh. Georg Jacobi, derbartig ironisirt hatte, „für einen feurigen Wehrwolf" gehalten, erklärte ihn nun alsbald in freundschafttaumelnder Begeisterung „für ein außerordentliches Geschöpf Gottes." Göthe ekstasirte sich damals seinerseits für den neuen Freund, ohne zu merken, daß Geist und Charakter unter ihnen so verschieden waren, daß ein langes Miteinandergehen nicht

wohl möglich wurde [1]). Damals aber paßte gerade Jacobi's philosophirender Enthusiasmus zu unsers Dichters Stimmung. Jener empfand gleich diesem „ein unaussprechliches geistiges Bedürfniß," das er „aus sich selbst herausgebildet und aufgeklärt haben wollte." Es war eine Verbindung „durch das innerste Gemüth," wie es Göthe selber nennt. Auch das führte näher zusammen, daß beide drangerfüllte junge Männer sich im Spinoza begegneten, den Jacobi bereits besser kannte, als Göthe, ohne ihn freilich wie dieser mit dem Ernste höherer Geistessehnsucht in die Mitte seines Denkens und Charakters aufzunehmen. Bei dieser Gelegenheit hören wir auch die bedeutsame Äußerung Göthe's, daß jener treffliche Philosoph, dessen pantheistische Weltanschauung dem theistischen Sentimentalitätsbedürfnisse Jacobi's mehr und mehr widerstrebte, auf seine ganze Denkweise einen ebenso entschiedenen als großen Einfluß gewonnen habe. Nachdem er sich nämlich in aller Welt nach einem Bildungsmittel „seines wunderlichen Wesens" umgesehen, war es Spinoza's Ethik, die ihm zum Halt- und Leitungspunkte werden sollte. Schon haben wir über diesen Einfluß wiederholt gesprochen; es mag daher nur noch ganz im Allgemeinen bemerkt werden, daß nicht bloß die religiöse Überzeugung Göthe's, obwohl von biblischen und christlichen Sympathien getragen, im Grunde der pantheistischen Weltansicht, wie sie jener Denker ausgeführt, längst zuneigte, sondern daß er überhaupt mit der Betrachtungsweise, mit der episch-plastischen Bestimmtheit der idealen Geistesrichtung und der gediegenen sittlichen Ruhe desselben im Wesentlichen übereinstimmte und so gleichsam in einer ursprünglichen Wahlverwandtschaft zu ihm stand, wobei das Entgegengesetzte nur scheinbar blieb und aus der damaligen aufgeregten Zeit- und Jugendstimmung bloß vorübergehend in ihm aufgeschossen war. „Die Alles ausgleichende Ruhe" Spinoza's, die er sammt der mathematischen Methode desselben für das Widerspiel seiner poetischen Sinnes- und Darstellungsweise hielt, war in der That seine eigenste Neigung, und gerade darum wirkten die Spinozistischen Sympathien so bedeutsam

1) Als Beide sich nach manchen Mißverhältnissen spät im Leben wiedertrafen, verstand Göthe Jacobi's Philosophie nicht, sowie diesem seine Dichtung nicht behagte, und so „begrüßten sie sich zwar freundlich und herzlich, aber mit Bedauern." Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 272 ff.

auf Sinn, Leben und Dichtung von ihm, weil sie sein Selbstwesen ihm lebendiger und klarer zum Bewußtseyn brachten. Wenn daher auch nicht ganz in gleichem Grade, war doch einigermaßen Spinoza für Göthe, was Kant für Schiller werden sollte, und gerade in dieser Vermählung des poetischen Genies mit der philosophischen Idealität sind beide große Dichter vornehmlich deutsch. Übrigens war die Spinozistische Krisis bei Göthe zunächst nur der Anfang jener Läuterung, welche durch die italienische Reise in ihm vollendet wurde. Denn diese bildete zu objektivster Kunstgegenwart heraus, was in ihm Spinozistisches von Anbeginn gelegen.

Übrigens boten sich für Göthe's empfänglichen Sinn in dem heitern, gebildeten und wohlhäbigen Familienleben auf Pempelfort die freundlichsten und nachhaltigsten Anschauungen, wobei wiederum die Umgebung liebenswürdiger Frauen als besonders mitwirkend zu erwähnen ist. Wie bedeutsam dieser Aufenthalt für ihn war, erklärt er selbst, wenn er darüber schreibt: „Der tiefste Grund meiner menschlichen Anlagen und dichterischen Fähigkeiten ward durch die unendliche Herzensbewegung aufgedeckt, und alles Gute und Liebevolle, was in meinem Gemüthe lag, mochte sich aufschließen und hervorbrechen." Wie sehr sonst bei dieser Gelegenheit Gegenden und Städte, vorab Köln mit seinem alterthümlichen Wesen und Dome, Düsseldorf mit seiner berühmten Gemäldegallerie, seine Einbildungskraft belebten und bereicherten, mag im Besondern unerwähnt bleiben, um uns sofort noch nach einigen andern Ereignissen umzusehen, wodurch diese Zeit seines frischen Manneslebens erfüllt und für die Zukunft befruchtet werden sollte. Hierhin gehört nun zuvörderst die Bekanntschaft mit den Gebrüdern Stolberg, die ihn auf ihrer Schweizerreise in Frankfurt besuchten und ihn, der eben in der innigsten Herzensbeziehung zu Lili stand, zur Mitreise beredeten. Mit ebenso lebendigen, als wenigen und raschen Zügen weiß uns Göthe in Dichtung und Wahrheit (im späteren 4. Theile) das Bild jener Männer, ihr Streben und Benehmen vorzuführen, und wir ahnen gleich, wie sehr Recht Merck hatte, wenn er ihm diese Verbindung als eine mißliche vorstellte. Auch die Reise selbst tritt in gedrängter Anschaulichkeit vor uns hin, und wir haben die Meisterschaft zu bewundern, womit es dem Dichter gelingt, Naturanschauungen, Menschen, Begebenheiten und die innersten Gemüthserlebnisse zu einem lebendigen Gesammtbilde zu vereinigen. Lili hatte er im

tiefsten Herzen mitgenommen, sie verklärte ihm die Alpen und erhellte ihm die Thäler, sie dichtete in ihm und riß ihn unwiderstehlich zu sich an den heimatlichen Main zurück, als er eben auf der Spitze des Gotthard stand, um in Italien's heitere, blühende Welt hinabzusteigen. Und so sind wir denn hiermit abermals bei dem Punkte der Liebe angelangt, der auch in diesem kurzen Lebensabschnitte wiederum den Mittelpunkt bilden sollte. In dieser neuen Liebe treten alle vorhergehenden zu einer Glut zusammen. Das mächtigste Fühlen und Sehnen, die süßeste Liebesfreude und das bitterste Liebesleid bannt sich in das Zauberwesen, womit ihn Lili umfängt. Wir dürfen deshalb diese Liebe wohl die bedeutsamste seines Lebens nennen; sie ist Krone und Schluß seiner Jugendträume und Jugendideale [1]). Wie gewaltig ihn diese Liebe quälte und beherrschte, sieht man am lebendigsten in den Briefen an die Gräfin von Stolberg. Er wird „himmelauf- und höllenabgetrieben," er findet sich „in der grausamst feierlichst süßesten Lage seines ganzen Lebens," er schauet „durch die glühendsten Thränen der Liebe Mond und Welt, und wie ihn Alles seelenvoll umgiebt." Wir hören aus dieser Korrespondenz mit einer Freundin, die er nie sah, und aus diesen Stimmen seines liebeerglüheten Herzens so ganz und gar den wirklichen Werther, daß wir recht inne werden, wie der Wertherroman selbst aus solch einem Gemüthe und solch einer Phantasie hervorgehen mochte [2]). Zugleich aber sehen wir auch, wie Göthe inmitten dieser Glut die Liebe als eine Reinigung seines Wesens betrachtete, daß „sein Innerstes," wie wir schon oben angeführt, „immer einzig und allein der heiligen Liebe

1) Wenn Göthe in seinem Leben bei Gelegenheit seiner ersten Liebe zu Gretchen bemerkt, die erste Liebe nenne man mit Recht die einzige, hinzusetzend, daß in der zweiten und durch die zweite schon der höchste Sinn der Liebe verloren gehe, so kontrastirt dies freilich sehr mit seiner schönen, innigen Liebesnovelle von Sesenheim und fast noch mehr mit der poetisch-begeisterten Darstellung seines Lili-Verhältnisses im 4. Theile seines Lebens, einer Darstellung, über welche er gegen Riemer äußerte, daß sie bei Weitem noch nicht sein Gefühl und seine Stimmung erreiche.

2) Göthe's Briefe an die Gräfin Aug. zu Stolberg. Leipzig, 1839. Zuerst abgedruckt in der Urania desselben Jahrs. Diese Briefe fallen hauptsächlich in das verhängnißvolle Lebensjahr des Dichters 1775 und setzen sich, freilich immer spärlicher, fort bis zu 1782. Nach 40jähriger Unterbrechung schrieb Göthe 1823 zum letzten Male. Über sein Verhältniß zu Lili sind besonders der 7. und 8. Brief zu vergleichen.

gewidmet bleibt, die nach und nach das Fremde durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ablöst und so endlich lauter werden wird, wie gesponnen Gold." Diese Leidenschaft, „die ihn aufblasen wird zum Brand," soll ihn zugleich antreiben, „um sich zu prüfen und brav zu seyn und handeln und gut seyn." Mit Recht nennt Varnhagen (in seinen vermischten Schriften Thl. 3) den Verlauf dieser Liebesgeschichte von dem ersten Sehen und Kennenlernen bis zur Verlobung, wohin die Sache dieses Mal wirklich gedieh, „ein ununterbrochenes Gedicht, das den reizendsten und bedeutendsten Stoff in den schönsten Formen und Massen mittheilt." In der That aber wurde sie die Quelle der lieblichsten und schönsten Lieder, die uns seine lyrische Muse gegeben hat, und nicht bloß in gleichzeitigen, sondern auch in spätern Melodien vernehmen wir die Klänge ihrer tiefsinnigen Begeisterung [1]). Daß dieser Seelenbund nicht zu einem Ehebunde vollendet ward und überhaupt sich lösen mußte, wird von Göthe selbst hauptsächlich dem Einflusse seiner Schwester Kornelia zugeschrieben, die theils aus Eifersucht, theils aus Mißkennung des Charakters der geliebten Lili hindernd in die Mitte trat [2]).

Bemerken wir nun noch, wie unter diesen Herzensstürmen noch so Manches herantrat, was Geist und Sinn des Dichters bewegte, wie er einerseits durch die religiöse Milde der Klettenberg, wie früherhin, fortwährend gemüthlich beschwichtigt wurde, während andererseits die Gesellschaft der titanisch-literarischen „Flibustiers" zu humoristisch-kecken Wagnissen und Produktionen trieb, wie man Shakspeare bis zur Anbetung verehrte, indeß zugleich der sinnig-ernste Justus Möser mit seiner unvergleichlichen Klarheit praktischer Weltauffassung den Verstand in Anspruch nahm, setzen wir endlich noch hinzu, wie auf der Spitze dieses Treibens

1) Aus jener Zeit stammen, um nur an Weniges namentlich zu erinnern, die beiden schönen Lieder: „Herz, mein Herz, was wird das geben?" und „Angedenken du verklungner Freuden."

2) Lili, die Tochter wohlhabender Eltern in Offenbach (eine geb. Schönemann), war eine liebenswürdige, lebendig-anmuthige Natur, die ihrer Jugendfreudigkeit den Schein der Koketterie mit großer Leichtigkeit und Geschicklichkeit zugesellte. Göthe hat sie in diesem ihrem Wesen und Benehmen in seinem Gedichte „Lili's Park" auf das Anschaulichste geschildert, zugleich seine eigene Gefangenschaft in ihrem Zauberkreise. Später verheirathete sie sich mit einem Herrn v. Türkheim in Straßburg und starb 1815.

die Bekanntschaft mit den Prinzen von Weimar eintraf, deren Folge erst ein Besuch, dann der gänzliche Übergang nach Weimar (gegen Ende des Jahrs 1775) werden sollte; so haben wir das Wesentliche bezeichnet, was dieses erste Stadium der Mannesjahre des Dichters bildend und geschichtlich füllte und den Boden fruchtbar bestellte, aus dem noch in der Mitte dieser Sturmjahre die schönsten und frischesten Pflanzen des dichterischen Triebes hervorzusprießen drängten. Es ist uns aber die Produktivität des Dichters in dieser Zeit um so bedeutsamer, als sie die volle und eigenthümliche Genialität desselben bethätiget und zugleich die Farben des revolutionären Banners dieser Literaturepoche in lebendigstem Lichte zeigt. Die tiefste Gefühlsinnigkeit neben dem verwegensten Humor, die zartesten Regungen der Seele neben den kühnsten Griffen in die Verhältnisse der Menschheit und ihres Schicksals werden dem Worte und seinem höchsten Ausdrucke anvertraut. Die ältesten Scenen des Faust werden gedichtet, der Prometheus geschrieben, die Fragmente des ewigen Juden verfaßt, satirisch-humoristische Feldzüge gegen Basedow, Bahrdt, Wieland und das Philistertreiben in Literatur und Leben überhaupt ausgeführt, die Opern Erwin und Elmire, desgleichen Claudine von Villa Bella und eine große Zahl der trefflichsten Lieder gefertiget, Stella und Clavigo und vor Allem Götz und Werther geschaffen. Sowie nun diese beiden Werke an und für sich die höchsten der ganzen Epoche sind, so haben sie auch in Absicht auf ihre literarhistorische Stellung und Wirksamkeit das Recht, die Aufmerksamkeit der Kritik am nächsten und vornehmsten anzusprechen. Zuvörderst sind sie darin von Wichtigkeit und Bedeutung, daß sie die zwei Hauptseiten jener kraftgenialischen Literaturzeit, die Selbstüberhebung des Subjekts in der Empfindung und in der social-oppositionellen Drängniß, oder die sentimentale und sociale Originalität, in treuester Wahrheit und zugleich freiester Gestaltung darbringen. Was Göthe in jenen Dichtungen ausdrückt, hatte er, wie wir gesehen, innerlich und äußerlich selbst durchlebt; sie sind daher poetische Confessionen ebensosehr des Dichters als seiner Zeit und ergänzen sich in dieser Hinsicht wesentlich. Ihre Bedeutung aber wird dadurch sogleich erhöht, daß sie beide in ihrer raschen Folge (1773 und 1774) den Nebel, der sich über unserer Dichtung lagerte, plötzlich zerrissen und wie Sonnen hervortraten, welche die sumpfi-

gen Niederungen und dürren Steppen des bisherigen Schriftthums wie die Höhen reiner Nationaldichtung gleichmäßig beleuchteten und den jungen Dichter selbst als den rechten Messias klassischer Zukunft verkündigten. Daß aus der Mitte so abgelebter Formen und unfruchtbarer Elemente, als sie der damaligen Zeit überliefert worden, plötzlich wie mit einem Zauberschlage Werke emportauchen mochten, die überströmten von Lebensfülle und Natur und zugleich in dem üppigsten Organismus die Herrschaft des bildenden Genies triumphirend offenbarten, ergriff die Zeitgenossen mit ungewohnter Macht und riß sie erst zum Staunen, dann zu mannichfachen Nachahmungen hin. Den Dichter selbst aber hoben beide Produktionen sofort auf den Thron der vaterländischen Dichtung, den er funfzig Jahre hindurch behaupten sollte.

Götz von Berlichingen (1773) bezeichnet den eigentlichen Tagesaufgang der Göthe'schen Dichtung [1]). Mit ihm trat er zuerst wie ein aufstrahlendes Meteor in die Wirrniß der damaligen literarischen Zustände, und man darf die Art, wie alle Augen sich diesem Produkte und seinem Urheber zuwandten, wohl als ein Zeichen der großen Erwartung ansehen, womit die Generation dem rechten Befreier der Literatur entgegengeharrt hatte, und wie sehr sie auf dem Punkte stand, mit dem alten Gesetze völlig zu brechen. Zugleich aber liegt darin auch wohl ein Zeugniß, wie glücklich das Stück an und für sich nach Inhalt und Tendenz den Sinn der Zeit traf und ihn ihr selbst zum Bewußtseyn brachte. Die Epoche der Vergangenheit, welche der Dichter darin der Beschauung vorführt, steht in wahlverwandtschaftlichen Beziehungen zu der damaligen Gegenwart. Gleiche Abgelebtheit einer alten Zeit und gleiches Treiben einer neuen, gleiche Empörung des Individuum's gegen Autorität und Gewalt dort wie hier, endlich überhaupt gleiche Bewegung der Leidenschaften, gleiche Unruhe und Mißbehaglichkeit. Alles dieses nun wird im Götz so recht aus dem Leben des Volks selbst herausgeschildert, für welches das Werk daher als ein Familienbild wohl gelten kann. Alle gährenden Elemente der jungen stürmenden Generation sind darin versammelt. Der Trieb nach originaler Ungebundenheit, nach naturrechtlicher Selbstgesetz-

1) Über Göthe's dramatische Kunst im Vergleich mit Shakspeare und Calderon hat Ulrici einige, meist treffende Winke gegeben in der Schrift „Über Shakspeare's dramatische Kunst" u. s. w. Halle, 1839.

gebung ohne Achtung des Bestehenden, die Lehren Rousseau's, die politische Reformation Friedrich's des Großen, die heranziehenden Gewitter revolutionärer Erhebung, der Trotz literarischer Talente gegen Schule und Regel, der von Nähe und Ferne sich kundgab, die Begeisterung, welche Shakspeare unter ihnen erregt hatte — Alles hat in dem Werke unmittelbar oder mittelbar seinen Ausdruck gefunden. Von dieser Seite zunächst angesehen, mochte es daher von einem seiner frühesten Beurtheiler mit Recht als „ein schönes Ungeheuer" bezeichnet werden, „bei dem die kritischen Linné's staunen und ungewiß sind, in welche Klasse sie es setzen sollen [1])." Wie empfindlich tief das Stück in den französischen Geschmack eingriff, beweist das Urtheil, welches Friedrich der Große in seinem Werke über die deutsche Literatur darüber aussprach, indem er es eine „imitation détestable de ces mauvaises pièces anglaises" nannte und den Enthusiasmus widerwärtig fand, womit das Parterre die Aufführungen desselben und seiner „dégoûtantes platitudes" damals aufnahm. Sogar Lessing fühlte sich geneigt, wegen des Götz „mit Göthen trotz seinem Genie anzubinden," obwohl er Ramler's französirende Kritik desselben mißbilligte. Göthe selbst aber nennt das Stück späterhin, wo er über des großen Königs bezügliches Urtheil spricht, „die Produktion eines freien und ungezogenen Knaben [2])."

Göthe hatte, wie wir schon gehört, bereits in Straßburg die Idee zum Götz mit der zu Faust zugleich gefaßt; wie denn beide Produktionen, so verschieden sie auch in der Ausführung sich erweisen mögen, nach Tendenz und Grundidee auf derselben Linie stehen. Die Lebensbeschreibung des Götz, die ihn zu der Dichtung besonders mit erregte, stammt aus derselben Zeit, in welcher auch die Sage von Faust zum Volksbuche heranwuchs. Jene Autobiographie des alten Ritters hatte unser Dichter längst fleißig ge-

1) Der deutsche Merkur 1773. III. S. 267 ff. (Von Ch. H. Schmid in Gießen.) Sehr mit Unrecht hat Göthe in seiner Lebensbeschreibung auf diese Beurtheilung einen strafenden Seitenblick geworfen und den Verfasser „einen beschränkten Geist" zu nennen beliebt. Dicht. u. Wahrh. III. S. 205.

2) In einem Briefe an Möser's Tochter, Frau v. Voigt, wo er auch unter Anderm noch bemerkt, „daß ein billiger und toleranter Geschmack wohl nicht die auszeichnende Eigenschaft eines Königs seyn möchte, zugleich den edlen Patriarchen, Möser, darüber lobt, „daß er sein Volk auch vor der Welt und ihren Großen bekennt." Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 239 ff.

lesen und war davon „im Innersten ergriffen worden.“ Weiter bildeten dann die Anschauungen, die das altdeutsche Münsterwerk darbot, sammt den ansprechenden historischen Erinnerungen, welche ihm im Elsaß überall entgegenkamen, gemach die allgemeine Unterlage, auf der das Werk emporstieg. Bald darauf traten noch allerlei andere bezügliche Geschichtsstudien, sowie die unmittelbare Bekanntschaft mit dem Reichskammergerichte, das mit seinem ersten Ursprunge in jene wilde Zeit zurückreichte, als mitbestimmende Momente hinzu, wie wir solches gleicherweise schon oben angedeutet haben. Shakspeare als Vorbild in der Phantasie, ging nun der junge Dichter rasch an das Werk, das er, von der warmen Theilnahme seiner Schwester Kornelia unterstützt, in einigen Wochen vollendete. Diese erste Urgestalt aber änderte er bald darauf um, weil ihm Manches als ungehörig daran erschien, und in kurzer Frist hatte er das erneuete Stück fertig vor sich liegen. Hier ist es nun gleich Merck, der bei dieser ersten größeren Arbeit dem Dichter die Deutung seines Genius gab, den Zögernden antrieb zum Drucke und selbst die Vermittelung in dieser Hinsicht mit seiner gewohnten Geschäftsthätigkeit übernahm, während sich Herder, dem das Manuscript gleichfalls mitgetheilt wurde, darüber hart und unfreundlich äußerte, was freilich gegen sein späteres Urtheil eigen genug absticht, worin er den Götz sehr treffend „ein deutsches Stück“ nennt, „groß und unregelmäßig wie das deutsche Reich, aber voll Charaktere, voll Kraft und Bewegung [1]).“ Was nun die Ausführung angeht, so ist vorab zu bemerken, daß hier sofort Göthe's Neigung, das Interesse der Sache vornehmlich auf die Person zu übertragen und darin zu koncentriren, sich geltend macht, indem er trotz seinem Streben, dem Gedichte möglichst „historischen Gehalt zu geben,“ die selbstständige geschichtliche Idee fast ganz aus dem Auge verliert und die historischen Verhältnisse wesentlich nur für den Charakter des Helden ausbeutet. Die Gestalt „des

1) Herder's Werke, Bd. 7. S. 398. Daß Merck und Göthe „dieses seltsame und auffallende Werk,“ wie jener es nannte, auf eigene Kosten herausgaben, weil ein Verleger sich wohl schwer dazu würde gefunden haben, und daß Göthe noch längere Zeit nachher an den bezüglichen Schulden zu tragen hatte, mag hier nur als ein charakteristischer Beitrag zu der Geschichte der Verlagstragödie überhaupt bemerkt werden. Ging es doch Schillern mit seinen Räubern ebenso.

rohen wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit erregte seinen tiefsten Antheil" und diese Gestalt ist's denn, auf die er eben Kunst und Arbeit besonders verwendete. Überhaupt mag hier die bereits oben gelegentlich hingeworfene Bemerkung wiederholt werden, daß Göthe, sowie er für die Weltgeschichte keinen Sinn hatte, auch kein historisches Drama in Shakspeare'scher Weise und Haltung schreiben konnte. Es war ihm nicht gegeben, die Wucht bedeutender Geschichtsereignisse zu ertragen und den Geist derselben in seinem objektiven Walten und Bilden festzuhalten oder zu bewältigen. Nur insofern als er ihn in seine eigene Subjektivität übersetzen oder zu seiner Gemüthswelt umgestalten konnte, wurde er dessen Meister. Daher ist Götz wie Egmont zunächst nur ein wohlgetroffenes Idealporträt, zu welchem ihm die Geschichte Züge und Farben zugleich leihen mußte. Mit dieser Seite hängt dann die Eigenthümlichkeit zusammen, daß der Dichter auch seine eigene objektiv-negative Haltung den Charakteren mittheilt, an denen deshalb eine nachhaltige Thatkraft meist zu vermissen ist. Die lyrische Innerlichkeit überwiegt die Energie des Willens; aus dem Boden des Gefühls erwächst der Baum der Handlung, der darum den rauhen Zug gewaltmächtiger Bewegung und die Stürme der Welt nicht erträgt. Was Götz selbst sagt: „Ich komme mir vor, wie der böse Geist, den der Kapuziner in einen Sack beschwur — ich arbeite mich ab und fruchte mir nichts [1]," gilt in Wahrheit von der Darstellung, in der er uns hier erscheint. Er strebt und ringt, um am Ende nur in sich selbst zusammenzusinken, wie ein mürber, durch Zeit und Wetter vielbedrängter, abgestorbener Stamm. Er ist abgestorben lange bevor, ehe er vor unsern Augen stirbt, und sehr bezeichnend sagt er zu seiner Frau Elisabeth: „Suchtest Du den Götz? Der ist lange hin. Sie haben mich nach und nach verstümmelt, meine Hand, meine Freiheit, Güter und guten Namen [2]." Daß er in der friedlichen Luft des Himmels, an den freundlichen Strahlen der Frühlingssonne, in der Umgebung der Frauen und des biedern Lerse sein geschwächtes Leben beschließt, ist ein wesentlich Göthe'sches Motiv — der Held stirbt unter den Melodien des Gemüths — „das Ewig-Weibliche zieht ihn hinan," wie seinen Zwillingsbruder Faust, mit dem er

1) Akt 4.
2) Akt 5.

in gleicher Stunde empfangen war. Dieses Weibliche, was den rohen Selbsthelfer in seinem ganzen Auftreten mehr als einmal beschleicht, drohete sogar in der Ausarbeitung ein der Tendenz des Werkes selbst gefährliches Übergewicht zu gewinnen, indem im Verlaufe der Schilderung der Adelheid nach des Dichters eigenem Geständnisse das Interesse an ihrem Schicksale und ihrer Liebenswürdigkeit in dem Maße zunahm, daß er sich selbst in sie verliebte, und die Frau beinahe den ritterlichen Degen bei dem Autor ausstach; ein Verhältniß, was freilich in der zweiten Bearbeitung etwas gemildert erscheint. Auch die Ansicht, welche der Dichter von dem tragischen Schicksale späterhin (an Schiller) aussprach, nämlich, daß es „die entschiedene Natur des Menschen" sey, kommt hier bereits in Anwendung; denn nicht nur Götz, sondern auch die andern Hauptpersonen, wie Weislingen und Adelheid, gehen mehr durch ihre eigene Haltung, als durch die objektive Macht der Dinge zu Grunde. Übrigens sehen wir in dem Helden, so ideal er auch subjektivirt ist, allerdings die Farbe seiner Zeit mit lebendigen Pinselstrichen hingemalt. Was Göthe in einem späteren Festgedichte von seinem Götz sagt:

„That Recht und Unrecht in Verworrenheit,"

ist uns anschaulich und bedeutsam vor den Sinn gestellt. Auch ist treu genug geschildert, wie

„Auf der schönen Erde nur Gewalt,
Verschmitzte Habsucht, kühne Wagniß galt,"

und wie

„Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein
In diesem Wust den Trieb, gerecht zu seyn [1])."

Alles dieses ist richtig und fest, mit großer Sicherheit und Kühnheit gezeichnet und durch den Mund des Individuum's ausgesprochen. —

Wir haben schon in der allgemeinen Charakteristik Göthe's darauf hingewiesen, wie ihm die Zeichnung der Männlichkeit weniger gelingt, als die der Weiblichkeit. Alle männlichen Hauptcharaktere in seinen verschiedenen Werken leiden am Mangel positiver Entschiedenheit und tiefgreifender Energie. Dagegen sind die weiblichen Figuren in ihrer Sphäre und unter dem Principe reiner

1) Werke, Bd. 4. S. 49 ff.

Weiblichkeit zur objektivsten Vollendung gestaltet und in großer Mannichfaltigkeit gezeichnet. Alle Seiten und Stufen der Frauenwelt, die stille Innigkeit wie das Feuer der Leidenschaft, die Herzensfreudigkeit wie der Ernst tragischer Vertiefung, die Hingebung wie Entsagung, das Heiligthum der Seele wie die kokette Weltlust, Alles ist durch alle Grade der Stände und Bildung von der Naivetät des Bürgerthums bis zur Würde der Fürstensitte mit unnachahmlicher Wahrheit und durchsichtiger Idealität zugleich in den eigenthümlichsten Farben und den feinsten Zügen vorgeführt. Sehen wir nach dieser gelegentlichen Bemerkung auf unsern Götz zurück, so tritt uns hier namentlich in der Gestalt der Adelheid ein wahrhaftes Kunstwerk jener Art entgegen, dem es vielleicht nur an einigen feineren Nüanzen fehlen möchte, wodurch das Frauenhaft-Anmuthige mit der leidenschaftlichen Buhl- und Ehrsucht, das Liebenswürdige mit dem Verbrecherischen in leiseren Übergängen verbunden werden könnte. In Elisabeth dagegen finden wir den Typus einer deutschen Ehefrau mit gleicher Wahrheit und Treue ausgeführt; wie denn diese Figur echter Weiblichkeit hier um so wirksamer erscheint, als sie durch ihren Kontrast mit dem wilden Treiben einer gesetzlosen Zeit und dem weltlich-leidenschaftlichen Sinne der Adelheid dem Gemälde ein erhöhetes Interesse giebt. Daß Göthe in der frommduldenden Marie der Geliebten von Sesenheim ein Denkmal setzen wollte, haben wir schon erwähnt, und in Weislingen dürfte wohl der liebewechselnde Sinn unsers Dichters selbst sich spiegeln, sowie in dessen reumüthiger Zerknirschung die eigene büßerische Qual, wovon er uns erzählt, die Absolution bekommen hat. Welchen Charakter immer aber Göthe zeichnen mag, stets ruhet er auf Wahrheit und den richtigsten psychologischen Motiven, wovon schon hier die Beweise vorliegen, die sich in seinen folgenden Werken mehr und mehr erweitern.

Werfen wir nun noch einen flüchtigen Blick auf die ganze Handlung selbst, so hat man wohl in ihrer Komposition und Weise Shakspeare als Vorbild finden wollen, und Göthe selbst deutet dieses mehrfach an. Es galt ihm, nach dem Vorgange jenes großen Briten, „die Kunstfesseln abzuschütteln und sich in einem neuen Felde zu versuchen." Das Stück wurde im ersten Drange mehr nur hastig hingeworfen, als kunstgemäß gebildet. Nicht bloß die Einheiten des Orts und der Zeit wurden verletzt, son-

dern selbst die unerläßliche der Handlung nicht eben genau beobachtet. Wenn wir nun in dieser kühnen Erhebung über die Doktrin der französisch-aristotelischen Einheitslehre, in der Frische der lebendigen Wahrheit, in dem raschen Schritte des Dialogs, selbst in manchen angeflickten Rohheiten und in dem Versuche, eine wichtige geschichtliche Zeit zu dramatisiren, den Einfluß jenes Vorbilds nicht verkennen können; so hat unser Dichter doch in dem wesentlichsten Punkte eines historischen Drama, nämlich in der objektiven Haltung und Entwickelung der Handlung, dasselbe nicht erreicht. Shakspeare läßt bei aller Individualität der Charaktere die Handlung niemals im Charakter gleichsam aufgehen, wie Göthe es hier thut und fast überall zu thun pflegt, vielmehr werden die Personen von der geschichtlichen Natur der Handlung ebensosehr getragen, als sie dieselbe ihrerseits zur Entwickelung fördern. Bei Göthe spielt, wie gesagt, Alles für die Hauptperson. Die Erfindung wie die Anordnung der Scenen, die begebenheitlichen Motive, die Gruppirung des Thatsächlichen wie des untergeordneten Personals, erscheint deshalb auch hier für den Helden berechnet, der, im Mittelpunkte festgestellt, die Objektivität nur wiederspiegelt. Andere wichtige Personen und ihre geschichtlich-bedeutsamen Beziehungen, wie Sickingen und der Kaiser selbst, sind höchst oberflächlich eingeführt und dienen nur der Götz'schen Figur zur Folie. Der „tiefste Hintergrund," auf den Göthe selbst in dem angeführten Festgedichte hinzuweisen scheint, bleibt in seiner wahren Bedeutung so gut als rein versteckt. Wenn nun auch Götz den Ton der Zeit im Allgemeinen wiedergiebt, so hätte doch das sociale Verhältniß, die Stellung der Stände, der humoristische Volksdrang gegenüber den abgestorbenen Formen des Mittelalters, um Vieles gegenständlicher und eingreifender dargestellt werden können. Die Reformation und die daran sich knüpfende politische Bewegung ist kaum angedeutet. Die banale Mönchsklage des Bruders Martin über die Gelübde und die Bürde des Klosterlebens kann eher für eine Parodie jener großen Weltthat gelten, als sie dieselbe in ihrem Wesen vergegenwärtigt. Es scheint dem Dichter nur darauf anzukommen, durch den Mund jenes Mönchs seinen Helden zu verherrlichen. Denn, wie er überhaupt gern seine Lieblingsfiguren durch eine panegyrische Vorrede voraus ankündigt, wie z. B. den Egmont in den Anfangsscenen, wie den Torquato Tasso durch die

zwei Frauen, den Faust durch den lieben Gott selbst (im Prolog), so hier unter Anderm durch den Bruder Martin, der Gott dankt, „daß er ihn hat sehen lassen diesen Mann, den die Fürsten hassen, und zu dem die Bedrängten sich wenden.“ Weiter ist die politische Zerfahrenheit, der gesetzlose Wirrwarr des Reichs, wo sogar „Räuber des Kaisers Kinder schützen,“ weil dieser selbst es nicht vermag, dabei Pfaffenlist und Gewaltthat aller Art freilich lebendig genug gezeichnet, allein keineswegs von dem eigentlichen Grunde aus dem Erschauen dargestellt. Im Gegentheile herrscht in der Darstellung selbst nur die Zerfahrenheit, wie sie jene Zeit in ihren Einzelmomenten zeigte. Ein verwirrender Drang wirft Scene an Scene, überstürmt sich selbst und erregt eher Schwindel, als ein übersichtliches Bild gewährt wird. Von einer eigentlich historischen Tragödie, vor deren Aufgabe Göthe überhaupt aus Furcht, sie möchte ihn zerstören, zurückwich, kann also bei Götz keine Rede seyn, insofern eine solche die Idee der Zeit, das wesentliche Princip derselben, gleichsam die ewige Intention der Geschichte, im Kampfe mit den hemmenden, drängenden und bedingenden Mächten in einer gegenwärtigen Handlung individualisiren soll, wobei der tragende Charakter nur Vertreter jener Idee und Intention bleiben muß, ohne sich selbst mit seiner reinen Partikularität an ihre Stelle zu setzen. Außerdem wird nun noch Allerlei äußerlich hineingeflickt, was sich gar fremdartig ausnimmt, und mit Recht hat Hegel und vor ihm schon der angeführte Recensent im Merkur auf diesen Übelstand hingewiesen. Jener bemerkt sehr treffend: „Man sieht diesem Jugendwerke noch die Armuth eigenen Stoffes an, so daß nun viele Züge und ganze Scenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu seyn, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfaßt ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen [1]).“ Dahin gehört nun eben die Scene mit dem Bruder Martin, wenigstens in der Art, wie sie der Dichter ausgeführt; dahin gehört besonders die pädagogische Episode zwischen Marie und dem jungen Karl, die stark an Basedow'sche Zeitsympathien erinnert; dahin rechnen wir selbst das Liebesverhältniß zwischen Marie und Weislingen, welches einerseits nur wegen der Privatstimmung

1) Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I. S. 382.

Göthe's in dieses gewaltige Zeitgemälde eingeschoben wird, andererseits auch wohl nur, um Gelegenheit zu geben, das Vehmgericht zu schildern[1]); endlich müssen wir, der Wieland'schen Apologie (im Merkur 1774) zum Trotz, auch die kraftgenialischen Kernausdrücke dahin zählen, insoweit sie nur so hineingeworfen erscheinen, nicht aber, wie bei Shakspeare, sich natürlich und wie eine Nothwendigkeit der Sache selbst ergeben. Man sieht ihnen die moderne Abstraktion an, wie z. B. dem: „Hänsel, noch ein Glas Branntwein!" womit das Stück erbaulich eröffnet wird. Daß nun aber dieser und mancher noch möglichen anderweiten Ausstellungen ungeachtet in diesem Drama das Talent und Genie des jungen Dichters in voller Rüstung hervortritt, wogegen die Analogie von Schiller's Räubern nicht aufzukommen vermag, muß Jedem auf den ersten Blick wohl klar seyn. Vor Allem zu bemerken ist der deutsche Sinn und Kern, der die Produktion durchwaltet und sich selbst in Lessing's Versuchen nicht mit solcher Entschiedenheit und Gegenwart bethätiget wie hier. Gleiche Anerkennung fodert die echt dramatische Energie, mit welcher das Gemälde vor unsern Augen entfaltet wird, nicht minder die lebendige Bewegung der Handlung, die in jedem Schritte vorwärts strebt, überall dem Hauptpunkte entgegendringt und fast in jedem Worte sich vollzieht. Dabei herrscht überall Wahrheit der Empfindung und der Sache, Angemessenheit des Ausdrucks und des Dialogs, eine frische, gesunde Sprache, in der man Luther's Geiste begegnet. Kein Phrasenpathos täuscht mit gemachter Leidenschaft, kein Wortluxus verbirgt den Mangel an Gehalt. Die Kraft unmittelbarer Wirklichkeit und sinnlicher Gegenwart verdrängt das falsche Spiel mit abstrakter Erhabenheit

1) Könnte es uns darauf ankommen, wie weiland dem Göttinger Rec. des Götz (Gött. Gel. Anz. 1773), gelehrte Bemerkungen vorzuschieben, so würden wir den dort sich befindenden Notizen, „daß Götz kein Schwager von Sickingen gewesen, daß er nicht die rechte, sondern die linke Hand von Eisen gehabt, daß er nicht im Bauernkriege gestorben, sondern noch an 30 Jahre länger gelebt," weiter hinzufügen, daß das Vehmgericht nicht in finstern engen Gewölben, sondern unter freiem Himmel gehalten wurde, auch daß von ihm ebenso wenig Frauen, wie hier die Adelheid, als Geistliche gerichtet werden durften. Gegen diese und ähnliche kleinmeisterliche Instanzen führen wir Göthe's eigenes betreffendes Wort an: „Man hatte," sagt er, „weil ich die Blumen eines großen Daseyns abzupflücken verstand, mich für einen sorgfältigen Kunstgärtner gehalten."

und angestrichener Idealität, wie es die französische Schule liebte. In diesen Beziehungen, sowie besonders in der kühnen Ökonomie der Handlung geht der Dichter allerdings auf Shakspeare's Wegen, zum Theil an Lessing's Hand. Götz war eine Art Handstreich, womit die alte französische Leibeigenschaft unserer dramatischen Literatur mit einem Male gelöst und die Schule sammt der Berliner Verstandesphilisterei durch die Macht genialer Selbsthilfe bezwungen wurde. Daher auch theilweise die ungemeine Wirkung, womit das Stück die damalige Generation berührte und eine wuchernde Saat nachahmender Ritterschauspiele und Ritterromane hervorrief, in denen freilich fast nur das Unkraut, was im Göthe'schen Werke steckte, aufschoß, während die echten Samenkörner unbemerkt und unbenutzt gelassen wurden. Göthe selbst bemerkt darüber, daß, da der größte Theil des Publikums meist nur stoffartig angeregt zu werden pflege, auch die jungen Männer von damals sich vorzugsweise durch den Stoff seiner Produktionen bestimmen ließen und daher besonders im Götz „ein Panier sahen, unter dessen Vorschritt Alles, was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtes lebt, sich wohl Raum machen dürfe; und gerade die besten Köpfe, in denen schon vorläufig etwas Ähnliches spukte, wurden davon hingerissen." Deshalb mochten denn auch wohl andererseits selbst gesetzte Männer dem Dichter den Vorwurf machen, daß er das Faustrecht mit zu günstigen Farben geschildert habe, und ihm sogar die Absicht unterlegen, daß er jene Zeiten wieder einzuführen gedenke. Wie dem aber auch sey, so dürfen über dem Mißlungenen in solcherlei Versuchen die durchgreifenden Folgen nicht übersehen werden, womit die Produktion der nationalen Dichtung weithin Anregung und Belebung gab.

Mit Götz war nun der Dichter, den man suchte, auf den Schauplatz der deutschen Literatur getreten, und wer sich damals genialisch dünkte und zum poetischen Werke berufen fühlte, wandte ihm seine Sympathien zu. Er erschien eben als ein literarisches Meteor, wie er selbst berichtet. Was Wunder also, wenn er durch den Werther, der dem Götz auf dem Fuße folgte (1774) und noch tiefer wie dieser in die Lebensstimmung des Volks und der Zeit von damals griff, die deutsche Lesewelt vollends in Aufruhr brachte? Von der ungemeinen Wirkung jedoch, welche dieser Roman übte und die sich selbst weit über Deutschland hin erstreckte,

sehen wir für's Erste ab, um uns sogleich mit seiner Eigenthümlichkeit und Bedeutung näher bekannt zu machen. Schon im ersten Theile haben wir die Zeitbeziehungen geschildert, aus deren Mitte dieses Buch nicht nur hervorging, sondern deren eigenster poetischer Ausdruck dasselbe ist. Göthe hat auf jenen Zeitzustand und das Verhältniß seines Werther zu demselben mehrfach hingedeutet, besonders aber in seinem Leben darüber bestimmteste Urkunde ausgestellt[1]). Es hatte sich namentlich bei der jüngeren Generation, die sich damals, wie in den Tagen unserer Gegenwart in ähnlichen Lagen, von dem geistlähmenden Drucke der Zeit am schwersten belastet und darum auch das Unbehagliche am empfindlichsten fühlte, ein unbestimmtes Bedürfniß eines andern Zustandes angekündigt. In Deutschland waren durch Friedrich's Thaten und Neuerungen die Kräfte geweckt worden, die aber in dem dauernden Frieden keine Befriedigung fanden, indem die nationale Umgebung noch nicht Stoff und Ziele genug bot, um die voreilende Jugend gegenständlich genug zu beschäftigen. Ein dunkler Drang nach Thätigkeit trieb sie über die Schranken der Wirklichkeit hinaus, und da sie so des positiven Inhalts entbehren mußte, warf sie sich in das Gebiet der Phantasie und von diesem senkte sie sich in die Subjektivität des Innern, im Gemüthe die Welt sich zur ersehnten Unendlichkeit ausbauend. Je mehr aber dieses geschah, desto entschiedener trat der Widerspruch des Subjekts mit der Gegenwart heran. Hiermit entstand denn die Prätension des Individuum's, sich dem Gegebenen und seinen Ansprüchen gegenüber als absolut berechtigt zu betrachten. So bildete sich einerseits die politisch-sociale, andererseits die abstrakt-sentimentale Opposition, wie wir bereits hervorgehoben. Jene fand ihren Ausdruck hauptsächlich in Götz, diese in Werther. Die sentimentale Stimmung, ihrer Natur nach dem Ernste hingegeben, wurde noch insbesondere durch die Beschäftigung mit der Melancholie englischer Dichtung genährt. Young mit seinen Klagen (Nachtgedanken) hatte das Dunkel des innern Grübelns bedeutend vermehrt, und selbst Shakspeare, der „doch so reine Heiterkeit zu verbreiten weiß," diente, die Finsterniß zu steigern. „Hamlet und seine Monologen blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüther ihren

1) Dicht. u. Wahrh. Bd. 3.

Spuk trieben. — Jeder glaubte, er dürfe ebenso melancholisch seyn, als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen königlichen Vater zu rächen hatte." Über Alles zog nun noch der trübe Himmel Ossian's, und seine „caledonische Nacht," vom Mondschein beleuchtet, wurde den Sehnsüchtigen zum Tage. Man suchte eine Welt der Phantasie, jedoch mit dem Streben, sie in der Wirklichkeit geltend zu machen, und da solches unmöglich, so mußte das Subjekt wohl an der Welt und sich selbst verzweifeln, woher dann die krankhafte Neigung zum Selbstmorde entsprang, die sich wie eine Epidemie verbreitete. „Diese Gesinnung," heißt es in Dichtung und Wahrheit, „war so allgemein, daß eben deswegen Werther die große Wirkung that, weil er überall anschlug und das Innere eines kranken jugendlichen Wahns öffentlich und faßlich darstellte." Wie sich nun so die damalige Jugend überhaupt wegen Mangels an Thaten und durch übertriebene Foderungen an sich selbst das Leben verleidete, so litt auch Göthe an dieser Schwäche in dem Grade, daß er sogar den Selbstmord versuchte, zuletzt aber statt dessen seinen beliebten Ausweg wählte, durch eine dichterische Ausführung „Alles, was er über diesen wichtigen Punkt empfunden, gedacht und gewähnt," zur Sprache zu bringen und so „die hypochondrischen Fratzen" hinwegzuwerfen und einen durchlebten Zustand abzuschließen. Es fehlte ihm zu den mehrere Jahre hindurch gesammelten und in sich herumgetriebenen Elementen nichts als eine Begebenheit, eine Fabel, in welcher sie sich verkörpern mochten. In diese Krisis seiner Stimmung und seines Trachtens fiel nun auf einmal die Nachricht von Jerusalem's Tode, den dieser junge, wohlbegabte Mann, welchen Göthe in Wetzlar oberflächlich gekannt hatte, sich selbst anthat, wie Göthe sagt, „wegen einer unglücklichen Neigung zur Gattin eines Freundes," nach Andern aber zugleich aus gekränkter Ehrliebe, wozu die damaligen Standesverhältnisse Anlaß gegeben hatten. Daß nun jenes Ereigniß für den Werther ein bloß äußerliches Motiv war, daß dagegen die Substanz der Dichtung ganz und gar des Dichters eigene Erlebnisse bildeten, haben wir bereits aus seinem eigenen Munde vernommen. Er befand sich damals in ähnlicher Lage, indem eine anmuthige junge Frau in Frankfurt (die Tochter der Sophie La Roche) ihm mit stiller Neigung ergeben war, welche er zwar ohne Leidenschaftlich-

keit erwiederte, woraus ihm jedoch unter den gegebenen Umständen und bei dem bestehenden Halbverhältnisse ein unerträglicher Zustand erwuchs. Der bezeichnete Vorfall mit Jerusalem schüttelte ihn aus dem Traume, und durch das Ähnliche der Lage wurde er in aufgeregte Bewegung gesetzt. So konnte es denn nicht fehlen, daß er jener Produktion, womit er sich eben beschäftigte, alle Glut einhauchte, durch welche das Wirkliche im Dichterischen aufgeht und dieses in jenem seine frische Wahrheit hat. Bedenkt man nun weiter, wie sich um jene gegenwärtige Lage des Dichters frühere Erinnerungen sammelten, wie zugleich sein „nächstes Leben, von dessen Inhalt er noch keinen dichterischen Gebrauch gemacht," und namentlich seine Beziehungen in Wetzlar, in deren Mitte sein Verhältniß zu Lotten stand, sich mit frischer Kraft herandrängten; so werden wir wohl sagen können, *Göthe habe im Werther nur sich selbst dargedichtet* und in seinen Erlebnissen und Seelenerfahrungen die Physiognomie seiner Zeit vergegenwärtiget. So gemuthet also, schrieb er den Werther in vier Wochen, „ohne daß ein Schema des Ganzen oder die Behandlung eines Theils irgendwoher zu Papier wäre gebracht gewesen [1])." Durch diese Komposition rettete er sich mehr als durch jede andere „aus einem stürmischen Elemente, auf welchem er durch eigene und fremde Schuld auf die gewaltsamste Weise hin- und wiedergetrieben worden." Sie galt ihm für „eine Generalbeichte," durch die er sich wieder froh und frei und wie zu einem neuen Leben berechtigt fühlte. Er hatte das Werklein „ziemlich unbewußt und einem Nachtwandler ähnlich" geschrieben und wollte es bald hernach vernichten, Merck aber machte auch hier der Zweifelei ein Ende, indem er mit derben Ausdrücken von einer Umarbeitung abmahnte und das Manuscript, wie es lag, gedruckt sehen wollte [2]).

Haben wir uns nun durch diese wenigen Bemerkungen die historischen Bezüge des berühmten Buchs einigermaßen vergegenwärtigt, so kommt es jetzt darauf an, auch seiner ästhetischen Be-

1) Später hat er noch Einiges modificirt, Anderes eingeschoben, z. B. besonders die bedeutsame Episode mit dem Bauernburschen, der aus Eifersucht einen Mord begangen, was als treibendes Motiv für Werther's Entschluß benutzt wird.

2) Erst im Jahre 1780 las Göthe seinen Werther, seit er *gedruckt* war, ganz. Vgl. Riemer a. a. O. II. S. 153.

deutung Rechnung zu halten. Zunächst und ganz im Allgemeinen ist ihm nachzurühmen, was sein Verfasser selber sagt, und was wir in dem Vorhergehenden schon angedeutet, „daß in ihm die Wirklichkeit in Poesie verwandelt worden;" wie denn auch Freund Merck, der die Produktion in der allgemeinen deutschen Bibliothek in flüchtigen Worten beurtheilte, hauptsächlich auf diesen Vorzug hinweist und es von dieser Seite allen angehenden Dichtern als Beispiel vorstellt[1]). Mit meisterhafter Hand hat Göthe hier in die Mitte der sentimentalischen Zeitverirrungen einen Charakter hingestellt, der alle Züge derselben zu einem lebendigsten Bilde individualisirt, einen Charakter, der mit glühender Empfindung ein Ideal umfaßt und die Wirklichkeit flieht, um nach einem wesenlosen Unendlichen zu ringen, der, was er in sich unaufhörlich zerstört, unaufhörlich außer sich sucht, dem nur seine Träume das Reelle, seine Erfahrungen ewig nur Schranken sind, der endlich in seinem eigenen Daseyn nur eine Schranke sieht und auch diese noch einreißt, um zu der wahren Realität hindurchzudringen, der stets „das Dort" erstrebt und doch, ist „das Dort nun hier," so unzufrieden ist wie zuvor; der mit Hamletischer Sophistik über sein Fühlen und sein Glauben, sein Wünschen und sein Wollen, über Menschen und ihr Thun grübelt und so im Genuß sich stets den Genuß verdirbt[2]). Mit genialischer Schöpfungskraft hat dann der Dichter weiter all den Stoff, den ihm Umgebung, Zeit und Selbsterfahrung bot, zu seinem freien Idealgemälde umgestaltet, mit wunderbarer Geschicklichkeit das Fremde in die eigenen Erlebnisse hinüberbildend, diese in jenem zu reiner Gegenständlichkeit vergegenwärtigend. Alles ist bis in die entferntesten Bezüge voll von gleichem Leben, das Kleinste mit dem Wichtigsten durch dieselbe Einheit organischer Beseelung verbunden. Wunderbar vornehmlich erscheint die Kunst, womit die Natur in den Menschen und dieser in jene übertragen worden. Man sieht das Eine in dem Andern, und wie beide sich fodern, wenn wir das Göttliche schauen wollen, dessen „Repräsentanten" beide sind. Wir gewahren, wie Frühling und Winter, Sonnenschein und Sturm, Gewitterschauer und milder Regenfluß, Blüten und Saa-

1) Allg. Deutsche Bibl. 1775, St. 1, wo Merck zugleich einige Gegenschriften, besonders Nicolai's und des Pastors Goeze, mitberücksichtigt.

2) Vgl. auch Schiller „Über naive und sentim. Dichtung."

ten, das Lied der Vögel und das Schwärmen der Mücken in die Seele des Menschen greifen, ihrem Wünschen und Sehnen, ihren Freuden und Leiden sich zugesellen und ihr Schicksal mit entwickeln und theilen. „Es giebt Gefühle der Menschenbrust," sagt J. Paul (in der Vorschule der Ästhetik), „welche unaussprechlich bleiben, bis man die ganze körperliche Nachbarschaft der Natur, worin sie wie Düfte entstanden, als Wörter zu ihrer Beschreibung braucht." Wie sehr dieses vom Werther gilt, auf den es Bezug hat, muß jedem sinnigen Leser in jedem Zuge der schönen Dichtung entgegenleuchten. Und, was weiter zu bemerken, ist, daß auch in dieser Hinsicht nicht das Allgemeine gebraucht und verbraucht wird, sondern daß, sowie das Menschenleben darin zunächst auf individuellen Verhältnissen und wirklichen Elementen ruht, so auch das Natürliche mit den individuellsten Lokalerscheinungen hineintritt und doch das idealste Naturgebilde darstellt. Wenn irgendwo, so ist hier die Musik der Landschaft mit der Musik des Herzens zu einer unvergleichlichen Melodie verbunden. Über Alles hin ergießt sich ein Gefühl der Innigkeit, wie es die Menschenbrust nicht tiefer bergen kann, und um Alles windet sich eine Kunst der Darstellung, wie sie je um die Wahrheit des Wirklichen ihre erhebende Umarmung gelegt hat. Nur durch diese glückliche Vereinigung von Wirklichkeit und idealer Kunst gelang es dem Dichter, das Schwache, Verwerfliche, was in dem Stoffe lag, wie ihn Zeit und Selbsterlebniß reichte, zu bemeistern und ein echt poetisches Spiegelbild der Gegenwart für die Zukunft hinzustellen, wodurch eben der Werther wie ein ewig lichter Stern über die vergänglichen Produkte ähnlicher Art, unter denen Miller's „Siegwart" am bekanntesten geworden, hinzieht und fortan hinziehen wird.

In jenem Tone bewegt sich die ganze Handlung von Anfang bis zu Ende durch alle Stufen hin, natürlich fortschreitend, überall von ihrer eigenen Idee getragen und durchdrungen. In ihrem Anfange liegt ihr Ende, und dieses ist nur der reine nothwendige Selbstabschluß des ersten. Die Katastrophe ist allmälig so vorbereitet, daß sie als ein unvermeidliches Resultat erscheint. Sie hat ihre Motivirung ebensosehr in dem Charakter der Hauptperson, des Werther, als in all den leisen und starken, nahen und entfernten, natürlichen und socialen Beziehungen, unter welche der unglückliche Jüngling hingestellt erscheint. In sich selbst nur die ganze Welt

sehend und auf den Gegenstand seiner Leidenschaft alle Zwecke und Beziehungen des Lebens, alle Güter des Daseyns versammelnd, mußte er in solcher Verkennung der objektiven Rechte das Recht der eigenen Existenz verlieren. Dem Drange seiner, obwohl edlen, Natur einseitig folgend, vollzieht er das Schicksal an sich selbst, wodurch eine wahrhaft tragische Wirkung begründet wird. Die That der Selbstvernichtung erfüllt unser Gemüth mit idealem Mitleid, indem sie das Loos eines idealen menschlichen Irrens ergreifend vergegenwärtiget. Die wichtige Lehre, daß das Individuum, wie hochbegabt an sich, doch seine subjektive Berechtigung nicht zur Ausschließlichkeit erheben und das Ich nicht zum Absoluten steigern dürfe, ist ohne alle doktrinäre Tendenz in unbefangener Schöpfung zu poetischer Wahrheit verklärt. Übrigens haben wir im Werther das Urbild der meisten männlichen Charaktere Göthe'scher Dichtung. Egmont und Tasso, Faust und Eduard, daneben Fernando und Clavigo — sie Alle stellen denselben Werther-Typus dar, freilich verschieden specificirt und auf eigenthümliche Bedingungen zurückgeführt. Im Werther ist es gerade die sentimentale Subjektivität rein als solche, die das Princip der Dichtung bildet und in ihrem Überwalten alle andern Motive sich einverleibt. Treffend bemerkt darüber Schiller: „Es ist interessant, zu sehen, mit welchem glücklichen Instinkt Alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung giebt, im Werther zusammengedrängt ist. Schwärmerische unglückliche Liebe, Empfindsamkeit für die Natur, Religionsgefühle, philosophischer Kontemplationsgeist, endlich, um nichts zu vergessen, die düstere, gestaltlose, schwärmerische Ossian'sche Welt. Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend, ja wie feindlich die Wirklichkeit dagegen gestellt ist und wie von Außen her Alles sich vereinigt, den Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen, so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreise sich hätte retten können[1])."

Schon haben wir auf die poetische Konsequenz in der Ausführung hingedeutet. Gleich am Eingange erscheint uns Werther in der vollen Überschwenglichkeit eines phantasirenden Gemüths, dem man alsbald anmerkt, daß der innere Lebenskern krankhaft

1) Über naive und sentiment. Dichtung.

ergriffen, daß seine „Jugendblüte von vorn herein vom tödlichen Wurm gestochen" und an ihm nichts mehr zu vermitteln ist. Das Gefühl des Unmuths und des verlornen Friedens wühlt in ihm; er will sich des Gegenwärtigen freuen „und das Bischen Übel, das ihm das Schicksal vorlegt, nicht immer wiederkäuen, wie er's bisher gethan," allein es fehlt ihm dazu die wahre Kraft in der Anerkennung der Wirklichkeit, und die Gegenwart bleibt ihm gleichgültig. Dagegen erscheint „die Einsamkeit seinem Herzen als köstlicher Balsam," er wirft sich von den Menschen ab in die Arme der Natur, in deren Genuß er sich ganz verlieren möchte. Die Gegend spricht seiner Stimmung vortrefflich zu, „sie ist für solche Seelen geschaffen, wie die seine." Dazu nun das neue, allseitige Leben und Treiben des Frühlings, in dessen frische Mitte der Jüngling mit der Fülle seiner sehnenden Brust gestellt erscheint, wo ihm Alles zuspricht, die ganze Schöpfung in seinen Busen sich drängen will, wo „er die unzähligen unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mücken näher an seinem Herzen fühlt, sowie die Gegenwart des Allmächtigen, das Wehen des Allliebenden, der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält." Sein unstetes Herz, das er bezeichnend genug „hält wie ein krankes Kind," dem „*jeder Wille gestattet wird*," bedarf „Wiegengesang," und diesen findet es damals noch bei Homer und den *Kindern*. Und so machen wir sofort Bekanntschaft mit einem Charakter, der uns ahnen läßt, wie leicht er sich dem nächsten Herzenseindrucke hingeben wird, wie wenig er Umstände, Sitten und Regel zu achten, wie sehr dagegen alles Bestehende seinem verzogenen Herzen zu opfern er geneigt ist, dem es an Muth und allem ernsten Wollen fehlt, sich dem Nothwendigen zu fügen, dem Wirklichen sein Recht zu geben und mit positiver Thätigkeit sich des Augenblicks zu bemächtigen und seinen Foderungen zu genügen. Wir hören ihn von „Lumpenbeschäftigungen" reden und seine Verachtung gegen die Foderungen, welche Welt, Amt, Stand und Gesellschaft stellen dürfen, auf's entschiedenste aussprechen.

Mitten nun in diese subjektive Vereinsamung und Gemüthsabstraktion fällt der Strahl der Liebe, der um so tiefer dringt, als er unerwartet trifft und dem Bedürfnisse der sehnenden Überschwenglichkeit eine willkommene Nahrung bietet. Allein es ist eine *verbotene* Liebe, die ihn ergreift; Lotte, „die allen seinen

Sinn gefangen nimmt," ist die verlobte Braut eines Andern. Auf dem Grunde dieser gleich anfangs unglückseligen Neigung sowie der phantastisch-gesteigerten Vorstellung von der Liebenswürdigkeit der Geliebten, die „vollkommen" seyn muß, weil der Schwärmer es so wollte, erwächst nun das Schicksal des sentimentalen Jünglings in stillem Schritte, aber um so sicherer zu der Höhe, welche den Untergang desselben nothwendig mit sich führt. Es würde kaum möglich seyn, selbst wenn es uns der Raum gestattete, die ungemeine Kunst hinlänglich zu bezeichnen, mit der von diesem Punkte an die Katastrophe vorgebildet wird, wobei vor Anderm die feine psychologische Wahrheit in der Entwickelung der Leidenschaft zu bewundern ist. Wir leben mit dem unglückseligen Träumer seinen Herzenstraum, theilen seine Sympathien, empfinden seine Wonne und seine Sehnsucht, wir begleiten ihn an der Seite der Theueren in die idyllischen Scenen der Häuslichkeit, auf die Fluren, zum Tanze, wandeln mit ihm und ihr an allen den freundlich-traulichen Orten, die seine Seele schmeichelnd verderben, wir lesen mit ihm die Stellen eines lieben Buchs, wo sein und Lotten's Herz zusammentreffen, wir fühlen, wie Gewitter und Blumen, Blick, Bewegung, Thun und Schweigen der Einzigen die Leidenschaft heimlich nähren und in der Ernährung an das Schicksal verrathen. Und nun, da das Maß der Liebe voll ist, bricht die Anschauung, daß die Ersehnte im Besitze eines Andern ist, mit aller Macht in die süße Gegenwart und treibt mit finsterer dämonischer Gewalt den Unglücklichen von Stufe zu Stufe herab bis in den Abgrund, der ihn verschlingt. Die Natur leidet jetzt mit ihm, wie sie sich mit ihm gefreuet. Der Sommer neigt sich wie sein Glück, die freundliche Sonne hüllt sich in den Nebel des Herbstes, der Frühling macht dem Winter Platz, und da er wiederkehrt, findet er den Freund nicht mehr, der ihn früher begeistert an's Herz gedrückt, und an dem nun all das Schöne unempfunden vorüberzieht, was der Sommer bieten kann. Ja, das Gegentheil tritt ein, „das warme Gefühl des Herzens an der lebendigen Natur" wird ihm jetzt zu einem unerträglichen Peiniger, zu einem „quälenden Geiste, der ihn auf allen Wegen verfolgt." Man sieht, es dringt das Bewußtseyn der Schuld einer unerlaubten Liebe mit der Hoffnungslosigkeit zugleich in sein Leben ein. Ihn kann fortan nichts mehr halten, er hat alle Stützen seines

Selbst zerbrochen; er fehlt sich und darum fehlt ihm Alles. Selbst die Entfernung von der Geliebten hat seine Trostlosigkeit nur noch mehr gesteigert; er kehrt zurück und umschwärmt das Licht, das ihn verbrennen soll. Rings umher ist die Welt ihm verdunkelt wie seine Brust. Nur Ossian's Nacht- und Grabeslied durchtönt seine Seelenfinsterniß, und längst hat der heitere Homer jenem trüben Barden des Nordens weichen müssen. Schon steht der Unglückliche am äußersten Abhange und sein Sturz drohet mit jedem Schritte. So findet ihn der wiederkehrende Winter, dessen dunkle Decembertage seinen Trübsinn auf die Spitze treiben. Er beschließt zu sterben, und Ossian's finsterer Geist vollendet den Entschluß. Die Natur allein scheint um ihn zu trauern, wie sie mit ihm in liebevoller Theilnahme gelebt. Er war ja „ihr Sohn, ihr Freund, ihr Geliebter."

Wie sehr zu der bezeichneten Gestaltung und Fortführung der Handlung bis zu ihrer Katastrophe der Charakter der Lotte gerade so, wie er in vollendeter Eigenthümlichkeit dasteht, gehört, wird dem leicht klar werden, der Wesen und Spiel der Liebe und Leidenschaft kennt. Abgesehen von der hohen Meisterschaft, womit diese weibliche Persönlichkeit in ihrer Individualität gefaßt und folgerichtig gezeichnet wird, wie sehr es dem Dichter gelungen, das, was er von ihr gleich anfangs sagt, „so viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Thätigkeit" durch das schöne Bild zu reinster Anschauung vorzuführen, abgesehen hiervon, ist es gerade diese Mischung von Verstand und Gefühl, von Hingebung und Zurückhaltung, von Liebe und Pflichtachtung, wodurch der fortstürmende, keine Schranken anerkennende Jüngling nur um so mehr gereizt, verwickelt und endlich zur höchsten Stufe der Selbstverblendung emporgesteigert wird. Eine leidenschaftliche Erwiederung, die viele Leser von der Lotte erwarten wollen, würde den Stufengang der Leidenschaft, wie wir ihn in Werther bewundern, nicht gestattet und das tragische Ende in seiner bedeutsamen Erscheinung nicht herbeigeführt haben. Vielleicht hätte sich Werther auch dann erschossen, aber der Schuß würde nicht der Schuß des Schicksals gewesen seyn, sondern bloß die That der irren Hand. Lotte wiederholt sich in der Prinzessin Leonore, die, auf gleichem Grunde ruhend, in gleichem Verhältnisse zu Tasso

erscheint und diesen zweiten Werther zu ähnlicher Gefühlsverirrung treibt; der Unterschied ist wie der der Stände, in welchen beide Gestalten sich bewegen, und wie der des Bodens, auf dem sie stehen und aus dessen Luftumgebung sie den Athem ihres Lebens ziehen.

Wollen wir im Vorübergehen noch einen Blick auf die Darstellung werfen, so darf man zunächst die glückliche Wahl der Briefform rühmen, indem durch sie es möglich wurde, den oben charakterisirten Gang des subjektiven Seelenlebens und der ganzen Handlung nach seinen innersten Motiven und seinem dramatischen Fortschritte auszusprechen. Wir haben den Mann in seinem eigenen Worte und hiermit in seiner eigenen Herzensthat. Es wird zu einem Bekenntnisse, was an sich ein Leben ist. Weiter hat man die Kunst der Sprache zu beachten, die bis dahin noch nicht so einfach deutsch und doch so frisch und voll Geheimniß und Schicksal der Menschenbrust verkündet hatte. Mit wundersamer Treue und Fügsamkeit begleitet sie den Seelengang, mag er sich in sich selbst vertiefen oder in der Natur sein Bild und Zeichen suchen. Mit den reinsten und klarsten Tönen giebt sie die Stimme des Herzens, wie sie das Lied des Frühlings singt und die Schauer des Winters malt. Und so steht denn Werther, wie wenig uns seine Schwäche an sich erfreuen mag, doch in der Verklärung der Kunst als ein unsterbliches Denkmal da von der Macht, womit das Genie die Wirklichkeit beherrscht und die Wahrheit der Natur zum Zeugniß macht von der Freiheit des Geistes, die sich in ihr den eigenen Altar erbauet. —

Wenn wir bei Werther wie bei Götz uns etwas länger verweilt, als es dem Umfange unserer Schrift angemessen erscheinen möchte; so geschah es, einmal, weil beide Werke in der deutschen Literatur als die Eingangssäulen zu ihrem neuen klassischen Tempel stehen, dann, weil sie die Grundpfeiler sind, auf denen sich unsers Dichters eigenes Werkgebäude erhebt. Götz und Werther schreiten, wie wir kurz zuvor schon angemerkt, in verschiedenem Kostume durch fast alle größeren Dichtungen Göthe's hin. Fernando (in der Stella), Clavigo, Tasso und Eduard (in den Wahlverwandtschaften) sind die kenntlichsten Doppelgänger Werther's, wie die Handlungen, in denen sie sich darstellen, ihrer Grundfärbung nach der Wertherfabel am nächsten stehen. Egmont könnte nach Stellung

und Umgebung an Götz erinnern, während hinwieder Wilhelm Meister und Hermann in Absicht auf die Passivität des männlichen Charakters dem weiblichen gegenüber dem Werther näher treten, Faust aber beide Urgestalten in sich zusammennimmt und mit dem kecken Schritte in die Welt hinaus die Einkehr in die Tiefe des Gemüths zu einem Lebensbilde vereint.

Daß ein Werk, wie der Werther, welches gleich einem Blitze die Dunkelheit der Zeit bestrahlte, auch mit blitzesähnlicher Gewalt die Gemüther ergreifen mochte, ist leicht erklärlich. Doch war es mehr der Stoff, als die Kunst der Behandlung, der, wie der Dichter selbst klagt, jene Wirkung that. Man suchte und forschte nach den Beziehungen, man wollte jeden Zug in der Wirklichkeit aufgewiesen sehen, kurz, Werthern sammt Allem, was ihn betraf, realisiren, und der Dichter hielt sich für das Unglück, welches er angerichtet, dadurch hinlänglich bestraft, daß man ihn auf Weg und Steg mit Fragen quälte nach Personen, Ort und Jeglichem, was das gute Buch enthielt. Auch von Seiten der Sentimentalen, die nunmehr in Göthe ihren Patron und Führer finden wollten, mußte er „manchen schriftlichen Andrang erdulden." Dazu kam denn noch die Wuth der Nachahmung, die sich in That und Schrift Luft zu machen suchte. Freilich meint Göthe selbst, „daß die, welche den Helden nachahmten, Narren, und die, so den Dichter nachahmten, Schwachköpfe gewesen." Schon im ersten Theile haben wir hierauf hingewiesen und den Gipfelpunkt Werther'scher Poeterei in Miller's „Siegwart" angedeutet. Neben den Bewunderern und Nachahmern fehlte es indeß auch nicht an solchen, denen das kecke Buch als wahrer Hochverrath ebensosehr an der Poesie als an Moral und Religion erschien. Konnte sich doch selbst der treffliche Lessing mit dem „kleingroßen" Originalitätscharakter sowie mit Inhalt und Ton nicht befreunden. Auch er fürchtete Unheil und meinte, daß „das warme Produkt" zur Verhütung des Übels „noch eine kleine kalte Schlußrede haben müßte — ein Kapitelchen zum Schlusse — je ironischer, desto besser." An die Spitze des theologisch-moralistischen Kreuzzuges stellte sich, wie weiland Peter von Amiens an die des orientalischen, Pastor Goeze in Hamburg, der bekannte Heerführer der gesammten orthodoxen Zionsarmee von damals, die sich aus allerlei konsistorialischem, juristischem und magistratischem Philister-

thume bildete, und zu der sich als Nachzügler noch die didaktischen Literaturfreunde vom alten Datum sammelten, denen die Poesie eine Schule der Moral und ein Spiegel gemeiner Wahrheiten seyn sollte, während der Dichter des Werther in ihr nur die Sache zur reinen Darstellung bringen wollte. Diese aber „billigt und tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie." Goeze erhob nun als Panier eine eigene Schrift, betitelt: „Kurze, aber nothwendige Erinnerungen über die Leiden des jungen Werther" u. s. w. (1775), worauf Merck sofort mit einigen Worten in der allgem. deutsch. Bibliothek erwiederte, und den „sanftmüthigen" Pastor, der in Göthe einen Bundesgenossen von Semler und Bahrdt, und in dessen Werther die Umwandelung des Christenthums in „ein Sodom und Gomorra" erblickte, wie sich's ziemte, bewillkommte [1]). Von einer andern Seite her fiel der rationalistische Berlinismus unter Nicolai's Fahne dem Wertherdichter in die Flanke. Dieser letztere sonst um unsere Literatur vielfach verdiente Schriftsteller, der, wie wir früher gesehen, mit Lessing rüstig und muthig an der Wiedergeburt derselben sich betheiligte, hatte schon damals angefangen, Alles niederzuhalten, was zu seiner Sinnesart nicht paßte. So konnte er denn die Genialität nicht wohl ertragen, womit der junge Wertherdichter und das ganze Chor des jungen Deutschlands, das diesem folgte, die verständige literarische Mittelmäßigkeit in das Dunkel warf, was ihr eigentlich gebührte. Innerlich entrüstet über die originale Keckheit, die sich in Erfindung, Ausführung und Sprache vordrängte, schrieb er mit scheinbarer Freundlichkeit eine Art Gegenstück, was er als „Freu-

1) Wenn die Staatspolizei damals es nicht wagte, wie später im neunzehnten Jahrhunderte in einem ähnlichen Falle, das Interdikt über das Buch und den Dichter sammt dem ganzen jungen Deutschland auszusprechen, so mochte man auch dies wohl dem „französischen" Friedrich verdanken, der uns und unsere Geistesfreiheit auf so gut deutsch zu schützen verstand. Doch glaubte man in Leipzig ein Übriges thun zu müssen — Werther wurde dort verpönt. — Eigenthümlich kontrastirt mit diesem vaterländischen Zelotismus das Geständniß eines jungen Franzosen, welcher aus weitester Ferne her dem Dichter einen Brief zusandte (der ihm in Italien zukam), worin er gesteht, daß der Werther sein Herz zur Tugend und Rechtschaffenheit zurückgeführt habe. (Soyez satisfait, d'avoir pu ramener le coeur d'un jeune homme à l'honnêteté et à la vertu.) Er schließt mit den Worten: „je crois, que vous aimez la vertu." Italienische Reise.

den des jungen Werther's" (1775) erscheinen ließ. „In diesem Machwerk," wie es Göthe selber nennt, welches „aus der rohen Hausleinwand" des Menschenverstandes derb genug zugeschnitten war, suchte Nicolai ein poetisches Gegengift auszutheilen, worauf dann Göthe in einem nicht wohl mittheilbaren Spottgedichte „Nicolai auf Werther's Grabe" genial genug erwiederte [1]). Überhaupt aber entstand ein wahres Gedränge von Nachahmungen, prosaischen und poetischen, von Angriffen und Vertheidigungen, parodischer und ernsthafter Art, endlich auch von Übersetzungen in fast alle europäischen Sprachen, wie sich denn nicht leicht an ein anderes Buch so viele Mißverständnisse im Guten und Bösen, so viele Theilnahme der Starken und Schwachen geknüpft haben, als an dieses, das wir auch schon deswegen einer etwas umständlicheren Analyse unterzogen haben. —

Auf gleichem Boden, unter gleichen Verhältnissen und zur selben Zeit entstand der Clavigo (1774), ein s. g. bürgerliches Trauerspiel, in welchem sich die Wertherelemente, obwohl abgeschwächt, im Wesentlichen unverkennbar bekunden. Göthe hat uns im 3. Theile seines Lebens die anziehende Geschichte der Entstehung dieser Produktion anschaulichst vorerzählt. Eine freundlich-anmuthige Gesellschaftspartnerin war die Muse, die ihn dazu begeisterte und auf deren Altar er dann das in raschester Eile gefertigte Werk opfernd niederlegte. Kaum acht Tage kostete dem Dichter die Ausführung desselben, nachdem er es während einer heitern Abendstunde in augenblicklicher Erweckung erfunden. Daß demselben eine wahre Anekdote zum Grunde liegt, welche Göthe aus einem Memoire des auch in der Revolutionsliteratur bekannten Beaumarchais entnahm, daß er dieses Memoire theilweise wörtlich benutzte, der Erzählung im Ganzen treu blieb und nur insofern änderte, als er ihr einen unglücklichen Ausgang gab, darf

---

1) Von Göthe's anderweiten Erwiederungen mögen nur diese sehr bezeichnenden Verse hier angeführt werden:

„Was schiert mich der Berliner Bann,
Geschmäcklerpfaffenwesen!
Und wer mich nicht verstehen kann,
Der lerne besser lesen."

Dieses Letztere wäre noch immer Vielen anzurathen, die ihren unverständigen Bann über den unverstandenen Dichter auszusprechen sich berufen glauben.

als bekannt vorausgesetzt werden. Soll sich nun über diese Dichtung das Urtheil angemessen bestimmen, so muß vor Allem der Standpunkt festgestellt werden, von welchem aus es als poetische Produktion angesehen werden kann — denn poetisch dürfen wir das leicht hingeworfene, in vielen Beziehungen mangelhafte Stück immerhin nennen, indem darin ein gegebener Stoff von idealen Motiven mehrseitig auf's wirksamste durchwebt erscheint. Jener Standpunkt aber ist nach unserer Ansicht in der Beurtheilung meistens verfehlt worden. Göthe selbst verwunderte sich noch spät (1816) in einem Briefe an Zelter, daß man auf recht deutsche Art zu dem Stücke „den Eingang überall, nur nicht durch die Thüre" suche. Die rechte Thür ist aber gewiß nicht die der Tragödie, obwohl er selbst auf diese hindeutet [1]). Will man es als eigentliches Trauerspiel, als Tragödie, würdigen, so kann es freilich vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen, denn es fehlt ihm dafür geradezu an allem Nothwendigen, an Bedeutsamkeit der Handlung, an tragischer Persönlichkeit, an rein tragischem Effekt. Clavigo, den Göthe selbst „einen unbestimmten, halb großen, halb kleinen Menschen" nennt, „einen Pendant zum Weislingen, oder vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson" [2]), nach Merck „ein wiedergekäuter Weislingen," ist durch und durch ein solcher Schwächling, daß er, ein tragisches Interesse zu vertreten, nicht berufen seyn kann; wie er denn naiv genug von sich selber sagt, daß er „ein Elender" sey, „der nicht verdient, das Tageslicht zu sehen." Die Handlung selbst aber ruhet in ihrem Fortschritte zu sehr auf gewöhnlichen, wenn auch an und für sich nicht immer unpoetischen, Motiven und intriguanten Anregungen, als daß sie den ideal-erhabenen Gang menschlichen Schicksals vergegenwärtigen könnte; der tragische Effekt endlich, der an eine ganz zufällig herbeigeführte Katastrophe geknüpft wird, die der Held möglichst zu vermeiden sucht, ist so fern von erhabener Rührung, daß er vielmehr durch die sentimentalische Reue und vollends durch den „Bräutigamskuß," den der Armselige seiner über seinen Verrath gestorbenen Geliebten giebt, auf die Stufe des Widerwärtigen herabsinkt. Nehmen wir dagegen das Stück

1) Durch das Verhältniß des Karlos zu Clavigo wollte er auf eine eigene Weise „eine Tragödie motiviren." Leben, Thl. 3. S. 350.

2) Werke, Bd. 60. S. 222.

als ein Schauspiel, das keine weitere Prätension macht, als die, ein soziales Lebensereigniß nach freier Auffassung mit Geist und Gemüth zu durchdringen und in solcher Weise frei verarbeitet wiederzugeben, so hat dasselbe allerdings manchen dramatischen Vorzug, namentlich auch den, daß es in Lessing'scher Art bühnengemäß ist und sich für die Darstellung als ein dankbarer Gegenstand bietet. Die Entwickelung der Handlung geht anschaulich und im Ganzen rasch genug von Statten, der Dialog ist belebt, die Sprache frisch, bezeichnend und drastisch, die Charakteristik theilweise meisterhaft; wie wir denn keinen Anstand nehmen, den Karlos für einen der gelungensten Charaktere zu halten, der um so kunstreicher erscheint, als er durch seine gediegene Männlichkeit, durch die Klarheit seines Verstandes und die Bestimmtheit seines Wollens dem schwachen Clavigo gegenüber sich zu einer schönen gehaltenen Erscheinung vor unsern Blicken abrundet. Der Dichter wollte ihn gerade als ein stärkendes Gegenstück den gemeinen „Bösewichtern" entgegensetzen, wobei es seltsam genug erscheinen mag, daß Merck, der das Stück als einen schlechten „Quark" verwarf, gerade die gehaltvollste Partie desselben trägt, indem er zu Karlos Bilde vornehmlich gesessen hat. Auch der Charakter des kräftig vordringenden Beaumarchais, dessen edle Hingebung für seine verlassene Schwester, sein leidenschaftliches Rachestreben gegenüber der Erbärmlichkeit des feigen, aller Ehre und Mannheit baren Clavigo, ist mit sicherer, treuer Hand gezeichnet. Daß Göthe in dieser letzteren „schlechten Figur" der Hauptperson sich selbst wegen seines Verhältnisses zu Friederiken Buße thun lassen wollte, haben wir bereits angeführt, ebenso, daß Marie an jene Geliebte erinnern soll. Einfachheit und Herzenswahrheit haben übrigens auch in diesem Stücke sich zu freundlichem Bunde die Hand gereicht und, obwohl hier und da die Rhetorik überwiegt, im Wesentlichen ihr schönes Recht behauptet.

Als nah verwandtes Familienglied schließt sich an die beiden vorhergehenden Werke die „Stella" an, die, anfangs ein Schauspiel, später zu einem Trauerspiele umgedichtet worden. Es gehört in seiner ersten Auffassung und Abfassung nach Göthe's eigener Angabe in diese Zeit[1]), deren äußerste Grenze es berührt,

1) Schon im Oktober 1775 begann die Unterhandlung über den Verlag der Stella mit Mylius in Berlin, der ihm dafür 20 Thaler sendete. Briefe

womit es denn auch den Übergang aus dem Frankfurter Dichterleben in das Weimarer Hofleben bezeichnet. Dieses Stück spielt nun den Ton der Sentimentalität wieder etwas lauter als der Clavigo, dem es jedoch in Absicht auf dramatische Kunst weit nachsteht, trotz dem Urtheile Wieland's, der (an Jacobi) sich durch den Clavigo bedeutend herabgestimmt fand, während bei der Stella (an Merck) „sein Herz triumphirt" über diesen neuen Sieg der Göthe'schen Muse, wodurch er sich „der Welt wieder herrlich offenbart" haben soll. Sehen wir ab von dem Anziehenden mehrerer Situationen, von der Natur und Wahrheit, womit Gefühle und Leidenschaft dargestellt erscheinen, von der Gewandtheit des Dialogs und Ähnlichem, worin unser Dichter sich stets gleich meisterhaft bewährt; so ruhet das Ganze abermals auf einem Hauptcharakter, der dem Clavigo an Schwäche nicht viel nachgiebt. Dabei ist er Einer von jenen Genies, die sich gehen und lieben lassen, so lange es gute, sentimentale Mädchenseelen giebt, welche, auf alles Überspannte erpicht, sich an solche genialische Moralisten und Genüßlinge verpfänden. Anfangs, als Schauspiel, eine poetische Verherrlichung der Bigamie, wird es später, als Trauerspiel, eine zweite Wertheriade — der Held, dort eine Art Graf von Gleichen, wird hier ein anderer Jerusalem. Daß Göthe auch im Fernando sich selbst zum Theil im Sinne hatte und überhaupt seine Liebesverhältnisse, wie z. B. das mit den beiden Tanzmeistertöchtern in Straßburg, haben wir schon angedeutet. Was er an Auguste von Stolberg um diese Zeit schreibt (1776), daß nämlich, was rechte Weiber sind, keine Männer lieben sollten, weil sie's nicht werth sind, drückt sein böses Gewissen aus, das eigentliche Bewußtseyn der Clavigo's und Fernando's. Unmöglich kann ein Charakter, der nichts kann, als sich zwischen zwei überspannten Frauenseelen herüber- und hinüberschaukeln, und endlich, da er sich aus dem Mißverhältnisse nicht anders, als durch einen Schuß zu retten vermag, sein selbstgemachtes Schicksal mit seiner Schwäche siegelt, ein Träger desjenigen Schicksals seyn, welches, wie Schiller in dem Gedichte „Shakspeare's Schatten" sagt, „den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt." Stella erscheint neben diesem Fernando stark; sie ist eine Art

a Merck II. S. 53. Auch hatte Nicolai es schon im Dec. 1775 gelesen. bend. I. S. 79.

weiblicher Werther, die eines bessern Gegenstandes für ihre Aufopferung würdig gewesen wäre. Überhaupt aber herrscht durch das Ganze die moralische Schwäche als tragisches Motiv zu überwiegend vor, als daß auch von dieser Seite her eine rein tragische Wirkung möglich wäre. Auf sonstige dramatische Mängel, z. B. auf die unnütze Einschiebung der Lucie, die ein wahres hors d'oeuvre ist, auf die zufällige Herbeiführung mancher Scenen u. s. w. mag um so weniger eingegangen werden, als wir hier nur die wichtigern Produktionen des Dichters einer genauern Analyse unterwerfen können.

Schon haben wir erwähnt, wie in diese Jahre jugendlich-männlicher Produktivität und titanischer Drängniß die kecke Humoristik fällt, womit der Dichter in aristophanischem Muthwillen die armseligen und traurigen Gestalten der Zeit verfolgt. Voll von dem Gefühle des nationalen Aufschwungs, getragen von dem Geiste volksthümlicher Originalität und getrieben durch die Fülle genialer Kraft, richtete sich seine Dichtung gegen Alles, was die Alltäglichkeit, Unnatur und Unwahrheit in der Literatur vertreten oder sich sonst vordringlich geltend machen wollte. So sehen wir denn den Sänger der Liebe in verwegenem Humor und deutschkräftigem Volkstone, gleichsam als einen Bundesgenossen der Luther, Hans Sachs und sonstiger Propheten der reformatorischen Zeit, gegen das Herkömmliche und Schlechte in Religion, Wissenschaft, Dichtung und Leben zu Felde ziehen. Man findet sich nach Sprache und Geist unter jene derben Kämpfer für Wahrheit und Freiheit zurückversetzt und innigst erweckt von der vollen Stimme deutscher Gesinnung und deutscher Volksthümlichkeit, wie sie eben in jener Reformationsepoche so laut und muthig ertönte. Ohne Bedenken wagen wir, zu behaupten, daß die Versuche dieser Art uns des Dichters Genius in seiner urwahren Gründlichkeit offenbaren. Sie haben nämlich bei ihm ihre Wurzel in der eigenthümlichen Natur seiner Dichtung überhaupt, in dem Ernste der Subjektivität. Dieser treibt ihn nicht sowohl zum heitern Spiele mit den Erscheinungen endlicher Nichtigkeiten, als er ihn auf die Bedeutung derselben hinweist und damit die verneinende Macht der Ironie auf sie wendet. Diesen Zug der Parodie findet man noch weiter abwärts in seinem Faust, in den Xenien und sonst mehrfach. Ja, er parodirt sich selbst und seine

Werke, wie z. B. im Triumphe der Empfindsamkeit seinen Werther, im Groß-Cophta den Hang zur Mystifikation, der ihm selber bedeutend eignete, und im Bürgergeneral wie in den Aufgeregten spricht unbewußt die Ironie über Götz und Egmont ihre Verneinung aus. Recht sehr ist daher zu bedauern, daß die produktive Unruhe ihm nicht gestattete, die großen Themen, wie z. B. den ewigen Juden und den Prometheus, in der bedeutsamen Weise, womit er sie concipirt, auszuführen. Am besten können wir diesen Verlust bemessen, wenn wir den Faust betrachten, der auf jenem Grunde wie ein gothischer Bau emporstieg, wie denn, nach schon Angeführtem, seine ursprüngliche Geburtsstunde in dieser Zeit zu suchen ist[1]). Der Prometheus, welcher ein dramatisches Fragment geblieben und mit dem „Pater Brey," dem „Satyros" und den ersten Anfängen des Faust (1773) zusammen entstand, erweist am bedeutendsten den oppositionellen Titanismus der Zeit und des Dichters, der ihr das Wort lieh. Schon die Wahl jenes menschenbildenden und göttertrotzigen Titanen zeigt, wohin Göthe zielte. Die monologische Ode, die unter den Gedichten besonders vorkommt, bezeichnet Ton, Haltung und Tendenz des nicht vollendeten Stücks, von dem uns im 7. Bande der Werke ein umfassendes Fragment gegeben wird. Es athmet ganz den Geist, der mit dem Überlieferten sich überworfen hat und im neu errungenen Bewußtseyn seiner philosophischen Freiheit an die Schranken pocht, die ihn bisher umschlossen. Wir hören den Schüler des Spinoza, dessen emancipativen Pantheismus uns die Prometheusfabel versinnlichen soll. Das Produkt ist eine Art Vorstufe zum Faust, der dasselbe Thema, wenn auch in verschiedener Stellung, behandelt. Zu beiden steht der ewige Jude nach Tendenz und Inhalt in genauer Beziehung. Er sollte eine episch-humoristische Dichtung werden und „tiefere Griffe in die Menschheit thun." Diese Volksbuchsage hatte Göthe schon in der Kindheit kennen lernen und sie so fest in seine Phantasie verwebt, daß er sie zu wiederholten Malen aufnehmen und in epischer Ausführung neu verarbeiten wollte. Noch Jüngling, faßte er die Idee und fertigte in dieser

1) Die ältesten Scenen des Faust fallen in das Jahr 1773, und 1775 scheint das Fragment schon ziemlich druckfertig vorgelegen zu haben. Vgl. Briefe an Merck II. S. 54.

Sturmzeit das Fragment, welches uns erst neulich die Paralipomenen geboten haben [1]). Auf der italienischen Reise drängte ihn die Anschauung „des barocken Heidenthums," das sich auf den gemüthlichen Anfängen des Christenthums aufgebauet, zur ernstlichen Wiederaufnahme des Gedankens, ja, selbst noch in späteren Jahren beschäftigte ihn das Thema. Er wollte ein größeres Gedicht daraus machen, die Wiederkunft des Herrn schildern und ihn vorführen, wie er sich durch eigene Anschauung von den mißlichen und wunderlichen Ent- und Aufwickelungen seiner Lehre überzeugen muß und selbst in Gefahr geräth, zum zweiten Male gekreuzigt zu werden. Der ewige Jude, welcher das Alles erlebt, sollte ihm als Berichterstatter gelten. Spinoza, der damals die Emancipation unsers Dichters vermittelt hatte, war in den Plan mit aufgenommen, und der Unseligwandernde sollte bei ihm, der wie dieser selbst Jude war, seinen Besuch machen; doch blieb dieser Gedanke wie das Ganze ohne Ausführung. — Pater Brey, ein Fastnachtsspiel, entstand um dieselbe Zeit. Das Stück ist, wie meist Alles von Göthe, auf wirkliche Verhältnisse gebauet und verspottet in bestimmten Personen eine bestimmte Richtung der Zeit. Eine solche gab sich nämlich auch in der seichten und weichlichen Freundschaftsbriefelei kund, die in dem Gleim'schen und Klopstock'schen Kreise herrschte und sich zugleich vielfach der ästhetischen Thee- und sonstiger Clubbs bemächtiget hatte. Unnatürliches Sentimentalisiren, gezwungenes Aufschrauben, schmeichlerische Pfaffenschleicherei, Weiberdienstelei und halb wahre, halb lügnerische Vielgeschäftigkeit that sich mehr als billig hervor. Dergleichen mußte wohl junge freimüthige Freunde der Natur, wie Göthe war, anekeln und zu satirischer Rüge auffodern. Zufällig fand nun dieser einen Vertreter solchen Treibens in dem mehrfach bekannt gewordenen Leuchsenring, der später in Paris als Sonderling umherging, und dessen Bruder als Arzt in Darmstadt lebte. Er war ein geschäftiger Briefler, der allerlei Korrespondenzwaaren in seiner Chatouille mit sich führte und Theefreunden, besonders Frauenzimmern vorlas, auch damit umging, einen Orden der Empfindsamkeit zu stiften. Göthe hatte ihn schon bei Frau v. La Roche kennen gelernt und scheint ihm später auch in Darmstadt wieder begegnet zu seyn. Die Verhältnisse dieser Stadt bilden

1) Vgl. Nachgel. W. Bd. 16.

nun die eigentliche Umgebung, aus welcher Leuchsenring unter der Maske des Pater Brey hervortritt. Das ganze Spiel ist ein echtes Freskogemälde, auf dem wesentlich gegebene Beziehungen und Personen aus der Darmstädter Sphäre dargestellt sind. Unter dem Kostume des Würzkrämers sehen wir Merck, der Hauptmann Balandrino ist Herder, Leonora dessen Braut, geb. Karoline Flachsland. Der Humor ist zwar etwas derb, aber kernhaft, treffend und von originaler Frische. — Satyros oder der vergötterte Waldteufel bildet ein Seitenstück zum Pater Brey. Beide sollen „Zunftgenossen" darstellen aus der Klasse derjenigen Personen, die sich damals „in jeder Stadt vor Anker legten und in Familien Einfluß zu gewinnen suchten." Freund Merck hatte den Dichter auf dieselben aufmerksam gemacht. Wenn Pater Brey „einen zarten und weichen" solcher Gesellen gab, „so sollte der Satyros „einen tüchtigeren und derberen" vorführen [1]). Wenn jenes Stück die aftersentimentalische Treiberei verspottet, so richtet sich dieses gegen die aftergenialische Vagabundirung und naturalistische Gemeinheit, die sich gegen das Höhere aufbläht, wie sie in Basedow und Andern personificirt erschien, z. B. in dem Schweizer-Doktor Christoph Kaufmann, dessen auch Hamann (Werke Bd. V) erwähnt, und der in abenteuerlicher Vielseitigkeit alle Rollen gesinnungsloser Lebensweise spielen konnte. Ob dieser Letztere oder Basedow oder vielleicht Beide im Satyros abkonterfeiet sind, mag unermittelt bleiben. Jedenfalls paßt auf Basedow sehr treffend, was Satyros monologisirt:

„Mir geht in der Welt nichts über mich,
Denn Gott ist Gott, und ich bin ich.

— — — — — —

Der Teufel hol' den Herrn vom Haus!
Seinen Herrgott will ich 'runter reißen
Und draußen in den Gießbach schmeißen."

Überhaupt aber ist an beiden Stücken, wenn auch ihre besonderen historischen Bezüge nicht eben klar hervorspringen, die Kunst zu rühmen, womit das Allgemeine in scharfen Strichen individualisirt und charakterisirt worden ist. — Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, worin die Afterpoeterei und französirende

1) Leben, Bd. 3. S. 187.

Tragik, sowie überhaupt das nichtige Thun der Menschen, der Natur und dem wahren Lebensernste gegenüber, mit heiterster Laune beleuchtet wird [1]), desgleichen einige andere kürzere Ergüsse der Jugendlaune mögen nur flüchtig bezeichnet werden. Unter den letztern ist zunächst die Farce Götter, Helden und Wieland (1774) als das Bekannteste zu nennen. Es wird darin Wieland wegen seiner modernisirten Alceste und wegen der Versündigung an dem höheren Style der trefflichen Alten, wegen der verschwächten Darstellung ihrer derbgesunden Natur und markigen Fabelwelt „auf garstige Weise," wie Göthe selbst schreibt, jedoch in treffender Anschaulichkeit parodirt [2]). In ähnlichem Tone sind die wenigen satirischen Blätter gegen Bahrdt (Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes) geschrieben, welche kurz und bündig den seichten, weltlichliederlichen und dabei dünkelhaften Rationalismus dieses berüchtigten Theologen bezeichnen, ebenso Hanswursts Hochzeit, worin des fahlen Wesens und „der schneidernatürlichen" Armseligkeit gespottet wird, womit noch Mancher damals einem unverständigen, ideenlosen und pretiösen Publikum huldigen wollte, dagegen die derbkräftige Originalität, die „aus dem Ganzen zugeschnitten," vertheidigt erscheint. Das poetische Pamphlet, „Prometheus, Deukalion und seine Recensenten," welches Wagner in Göthe's humoristischer Weise gegen die literarischen Hälbler, besonders gegen Nicolai und sonstige Tadler des Werther verfaßte, war der Sache nach eigentlich Göthe's Werk, indem es aus Äußerungen und Unterhaltungen desselben fast ganz hervorgegangen. Sind wir nun auch keineswegs gesonnen, jene Produktionen eines übermüthigen Jugenddranges vor dem Richterstuhle des klassischen Geschmacks nach allen Beziehungen zu vertheidigen, müssen wir vielmehr gestehen, daß die Natur darin allzuoffen ihre Pudenda weist, und der reinen Form zu wenig Recht gestattet wird; so bedenken wir uns doch keinen Augenblick, sie in

1) Ein paar ältere Scenen dieser Posse enthalten die jüngsten Paralipomena (W. B. 57. S. 253). Sie zeichnen in wenigen frisch-lebendigen Kernausdrücken den rationalen Libertinismus der falschen Aufklärerei, sowie den geschäftigen Proselyteneifer von damals.

2) Daß Göthe ursprünglich nicht die Absicht hatte, die Farce drucken zu lassen, daß dieses vielmehr ohne sein Wissen und, um ihm zu schaden, durch Lenz geschehen sey, haben wir oben schon bemerkt.

dem Genre der poetischen Freskomalerei als geniale Cartons zu schätzen und werth zu halten. Sie zeigen, daß auf diesem Wege ein echt nationales Lustspiel wohl hätte gewonnen werden können.

Erwin und Elmire, desgleichen Claudine von Villa Bella fallen ihrer ersten Gestalt nach in diese Zeit (1775). Göthe nahm beide mit nach Italien, wo sie unter dem Einflusse der Opernform dieses Landes fast ganz umgeschrieben wurden. Er selbst hielt nicht viel von diesen Stücken, nannte sie zum Theil Schülerarbeit und war nur mit den „artigen Gesängen" darin zufrieden. Diese haben denn auch allerdings ihren unvergänglichen Werth. — Daß auch der Anfang von Egmont (1775) noch in dieses Stadium fällt, mag nur insofern bemerkt werden, als es beweist, wie überhaupt die Jahre der heraustretenden Männlichkeit (1771—1775) diejenigen waren, in welchen des Dichters Genius die tiefsten Wurzeln seines Schaffens hatte. Wie frisch und lebenskräftig jene Wurzeln trieben, davon zeugen außer den bisher angeführten Werken noch insbesondere viele lyrische Ergüsse der mildesten Herzensstimmung wie der kühnsten Begeisterung. Schon haben wir der schönen Lieder erwähnt: „Neue Liebe neues Leben" und „An ein goldnes Herz" u. s. w. Auch das Lied „An Belinden" athmet gleiche Innigkeit, während in dem „Und frische Nahrung, neues Blut" die offenste Naturlust tönt. „Mahomet's Gesang," ein odenhaftes Fragment aus einem projektirten Drama „Mahomet," desgleichen „An Schwager Kronos," „Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga" und mehreres Andere könnte angeführt werden. Den Reigen aber eröffnet gewissermaßen „der Wanderer" (1771), in welchem der betrachtende Gedanke sich mit dem tiefen Leben des Gefühls in natürlichster und sinnigster Weise vermählt. Es ist eine Art poetische Vorahnung der Wirklichkeit, die der Dichter später in Italien anschauen sollte; wie er denn solches selbst (an Zelter) andeutet. Bei dem Hinblicke auf diese Produktionen bemerken wir, daß Göthe's Lyrik sich gleichmäßig des Sentimentalen wie des Ethischen zu bemächtigen wußte, was überhaupt als ein Vorzug derselben zu betrachten ist, der sich mehr und mehr in seinen spätern lyrischen Gedichten kund giebt.

So bekränzt mit dem frisch grünenden apolliniſchen Lorbeer, trat er nun in eine neue Lebensphase ein, in welcher, wie Viele

glaubten und noch glauben, sein Genius sich selbst an die flatterhafte Eitelkeit und Äußerlichkeit eines inhaltslosen Hof- und Weltlebens verrathen haben soll [1]). Das erste Jahrzehnt seiner Weimarperiode (1775—1786), welches von der italienischen Reise begrenzt wurde, gab indeß nicht bloß oberflächlichen Zuschauern Stoff zu allerlei Bedenken, selbst Männer wie Herder und Merck, zum Theil auch Wieland, klagten über die Zerfahrenheit und die unwürdige Stellung des Dichters während dieser Jahre, wo er seine Zeit als maître de plaisir, Ceremonienmeister, Prolog- und Festzugsdichter zu vergeuden schien. Dasselbe Trauerlied haben wir noch später mehrfach zu hören. So glaubt z. B. Tieck, in der Einleitung zu Lenzen's Schriften, jenes Weimar'sche Gebahren an unserm Dichter bedauern zu müssen, und selbst Gervinus schiebt dabei die Scheinseite vor dem, was hinter derselben und, durch sie zum Theil vermittelt, in Göthe Ernstes sich breitete und sammelte, wohl zu bedeutend in den Vordergrund. Göthe's eigene Bekenntnisse über jene Zustände und ihre Beziehungen zu ihm lauten freilich hin und wieder gleichfalls etwas unzufrieden, allein genau besehen und im Ganzen bezeugen sie fast insgesammt den ernsten Kampf, den sein höheres Selbst in ihnen still verborgen kämpfte. Hier war er gewissermaßen Tasso, hier hatte er das Schicksal, „den Konflikt des poetischen Talents mit der Realität" in schweren Mühen zu bestehen, in innerster Anstrengung durchzuführen. Wenn daher auch hin und wieder der Unmuth bei ihm spricht, so fand er doch wesentlich in Allem bedeutsame Förderniß in Charakter und Persönlichkeit. Er mochte wohl damals schon fühlen, was er später in einer Epistel schreibt:

„Sag' ich, wie ich es denke, so scheint durchaus mir, es bilde
Nur das Leben den Mann, und wenig bedeuten die Worte."

Gleich anfangs (1776) meldet er an Lavater, „daß er, nunmehr eingeschifft auf der Woge der Welt, vollentschlossen sey, zu entdecken, zu gewinnen, zu streiten und zu scheitern oder sich mit aller Ladung in die Luft zu sprengen." Ähnliches lesen wir um dieselbe Zeit in den Briefen an die Gräfin v. Stolberg; er will

1) Über Göthe's Leben in Weimar verdient besondere Vergleichung Riemer a. a. O. Thl. II. Desgleichen Wachsmuth's angeführte Schrift, Weimar's Musenhof, Berlin 1844.

Alles, was ihm widerfährt, nur als Vorbereitung ansehen, die ihm das Schicksal zukommen läßt, um ihn dahin zu stellen, wo ihn die gewöhnlichen Qualen der Menschheit gar nicht mehr anfechten müssen. Fast die ganze Zeit über begegnen wir solcherlei Äußerungen, die uns zeigen, wie ernst der Mann in diesen Verhältnissen an sich arbeitete, und wie sehr die scheinbare Weltlichkeit ihn in die Tiefe seines Innern hineinführte. „Das Beste ist," schreibt er 1780, „die tiefste Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können." Er will „vom Morgen zu Abend bitten, Gott möge ihm helfen, das Gehörige zu thun." Seiner Mutter schreibt er (1779) zum Trost, daß er ein Leben habe, „in dem er sich täglich übe und täglich wachse," und er gedenkt „als ein Gottgeliebter" sie wiederzusehen. Daß nun mancher Tag für etwas Besseres als Maskenzüge und Ettersburger „Polissonerien," wie es Wieland nennt, hätte verwendet werden können, daß „das tolle Teufelszeug," was er nach eigenem Geständnisse mit dem Herzoge in kongenialem Übermuthe trieb, Motive genug geboten haben mag, die nicht bloß einen Klopstock und Herder, sondern noch manche andere, weniger geistlich-ernste Männer zu bedenklichem Kopfschütteln veranlassen durften, wer möchte es leugnen? Allein es lag auch wieder selbst in dieser Maskenspielerei für ihn ein hoher Sinn. In ihr fand er mit der Welt sich ab, um, wie wir gehört, desto tiefer in seinem Inneren bei sich selber einzukehren. Immer fester bildete sich so der reiche Kern seines Wesens zu gediegenem Gehalte aus. Der Zwang einer anspruchsvollen Wirklichkeit zügelte gemach die Überschwenglichkeit jugendlicher Gefühle und Phantasien und führte sie auf das Maß der Sitte zurück. Dort war es, wo er zugleich das gewöhnliche Nichts des Lebens und dessen eigentliche Wahrheit mehr und mehr erkannte, wo er fühlen lernte, „wie kurzsinnig er sich früher in menschlichen und göttlichen Dingen herumgedreht, wie des Thuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig gewesen, wie er in zeitverderbender Empfindung und Schattenleidenschaft gar viele Tage verthan." Er kam sich daher jetzt vor „wie Einer, der sich aus dem Wasser rettete, und den die Sonne anfängt, wohlthätig abzutrocknen." Und gilt dann die Bekanntschaft und das Zusammensein mit Männern wie Herder, Wieland, Einsiedel, Knebel

und so vielen Andern nichts? Oder soll der freundlich-nahe Verkehr mit dem trefflichen Herzoge, mit all den edlen Frauen, worunter die Herzoginnen Amalie und Luise vor Allen glänzen, gar nicht erwogen werden in Mitten dieses sturmbewegten Treibens? Überhaupt aber fragen wir, ist es nicht für eine Natur, wie die Göthe's, welche Jegliches sich aneignete und anlebte, wichtig, eine Welt wie diese im Original kennen zu lernen, um auch mit ihr sein innerstes Wesen zu bereichern? Haben nicht diese Erlebnisse die gehaltvollsten Elemente geliefert zu all den herrlichen Werken, die er bald hernach geschaffen? Ja, sind diese selbst nicht meistentheils in jenem scheinbaren unproduktiven Zeitabschnitte empfangen, zum Theil sogar schon ausgearbeitet worden? Fällt nicht in die Mitte dieses Scheintreibens Idee und eine bedeutende Partie der Ausführung von Wilhelm Meister? Werden nicht Iphigenie, Tasso in ihrer ersten prosaischen Form jetzt schon vollendet und Egmont weiter geführt, daneben manches schöne Lied gedichtet? Indeß von dem Allen abgesehen, ist es sonderbar, zu fodern, daß ein Dichter, selbst der größte, die Dichtkunst wie ein Tagewerk treibe. Am wenigsten sollte man dergleichen von Göthe erwarten, dem nur das Erlebte zum Gedichte wurde, sowie ihm nur die Gelegenheit die rechte Muse war. Wir zweifeln, daß er unserer Literatur mehr genützt haben würde, wenn er diese Zeit absichtsvoll der Dichtung gewidmet hätte, anstatt sie zur Prüfungszeit seines Talents und Strebens zu machen. Auch manches Andere wird übersehen. So vor Allem das viele Gute, welches Göthe durch seine vielseitige Thätigkeit in dem neuen Lebenskreise um sich her stiftete. Wir erinnern nicht an den wohlthätigen Einfluß, den er auf Ansicht und Wirken des Herzogs übte, wodurch so Manches vermittelt wurde, was unserm ganzen Volke zu Gute kommen sollte, wir nennen die bedeutenden Männer nicht, welche durch ihn gefördert, nicht die wichtigen Anstalten, die durch ihn gegründet oder verbessert wurden, wir übergehen den Glanz Jena's, der hauptsächlich mit von ihm herbeigeführt wurde, gedenken nicht des Schutzes, den er der Wissenschaft freisinnig erwirkte. Nur was ihn selbst angeht, werde berührt. Finden wir ihn bei aller Weltgeschäftigkeit nicht emsig thätig in naturwissenschaftlichen Studien und Kunstbeziehungen? In der Mineralogie machte er Fortschritte, über die Freund Merck erstaunen sollte, in anatomi-

schen und osteologischen Betrachtungen schritt er mit einer Ruhe und Genauigkeit vor, die uns recht klar beweist, wie wenig ihn die Weltlust bethörte; überall aber hielt er das Menschliche im Auge, denn selbst die Knochen behandelt er „als einen Text, woran sich alles Leben und alles Menschliche anhängen läßt." In seinen amtlichen Pflichten wetteifert er mit den Größten und will, wie er an Lavater schreibt, durch die gewissenhafteste Übung derselben „die Pyramide seines Daseyns so hoch als möglich spitzen." Ähnliches beweisen die Worte, die er (1781) an seine Mutter richtet. „Merck und Mehrere," schreibt er, „beurtheilen meinen Zustand ganz falsch; sie sehen das nur, was ich aufopfere, nicht, was ich gewinne, und sie können nicht begreifen, daß ich täglich reicher werde, indem ich täglich soviel hingebe." Er gesteht dann weiter, daß das Unverhältniß des früheren „engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit seines Wesens" ihn hätte rasend machen müssen. Er würde „unbekannt mit der Welt in einer ewigen Kindheit geblieben seyn," die durch Eigendünkel und verwandte Fehler unerträglich ist. Er nennt es ein Glück, in ein Verhältniß gekommen zu seyn, „dem er von keiner Seite gewachsen war," wo er „durch manche Fehler des Unbegriffs und der Übereilung" Gelegenheit hatte, sich und Andere kennen zu lernen, wo er, sich selbst und dem Schicksale überlassen, durch so manche Prüfungen ging, „deren er vor vielen hundert Menschen zu seiner Ausbildung äußerst bedürftig war." Er will daher auch die Lage, welche „er mit gutem Muthe trägt," nicht verlassen und sich selbst „um Ernte und Früchte bringen," die er von den Bäumen, so er hier gepflanzt, erwarten kann. Und so tröstet er sich, daß „alle diese Aufopferungen freiwillig" sind, und er sich nicht als „Leibeigenen oder Tagelöhner" anzusehen hat. Verbinden wir hiermit noch eine bedeutsame Stelle aus einem Briefe an Knebel (1782), worin er sagt, daß das Damals auf alle Weise in ihm Epoche macht, und daß er sein moralisches und poetisches Leben von seinem politischen und gesellschaftlichen zu trennen sucht; so haben wir wohl ein hinlängliches Zeugniß über die Bedeutung dieses Lebensstadium's für den Menschen wie den Dichter. — Daß er unter solchen Umständen, wo er es gern sah, auf sich selbst gestellt zu seyn, seine Freunde etwas in den Hintergrund treten ließ, ja,

selbst seinen treuen Merck zu vernachlässigen schien, ist wohl begreiflich, wenn auch nicht ganz verzeihlich. Dabei kann es freilich seltsam scheinen, daß er gerade mit Lavater in dieser Zeit am innigsten sympathisirte. Es war hier wohl vornehmlich das Interesse an den rein menschlichen Bezügen, die sich in diesem Manne bei aller Verirrung kundgaben, was unsern Dichter ihm damals besonders zuwendete. Die Briefe an Lavater aus diesen Jahren sind daher hinsichts der Stimmung und Lage Göthe's höchst bezeichnend und lehrreich. Wir sehen daraus, wie er im Innern mit den wichtigsten Fragen beschäftiget war und an Gesinnung wie Überzeugung sich festzustellen suchte, während er nach Außen hin die mannichfachen Pflichten seiner Stellung eifrigst zu erfüllen bemühet war. „Das Tagewerk," schreibt er unter Anderm (1780) (und wir haben schon kurz vorher darauf hingedeutet), „was mir aufgetragen ist und das mir täglich leichter und schwerer wird, erfodert wachend und träumend meine Gegenwart. Diese Pflicht wird mir täglich theuerer, und darin wünscht' ich's den größten Menschen gleich zu thun und in nichts Größerem." Daneben verkennt er das „Kothige" und die leere „Kammerherrlichkeit" nicht, die in jenem Weltleben um ihn sich mit so vielem Andern breit macht. Kurz, dieses Leben, worin es ihm „oft sauer wird" und worin er „redlich aussteht," war die hohe Schule für seine männliche Reife und Tüchtigkeit, und er bezeichnet dieses selbst an Merck (1782) in dem Citate:

Hic est, aut nusquam, quod quaerimus.

Einen tiefen Blick aber in sein Innerstes läßt er uns thun, wenn er an Lavater schreibt (1779): „Mein Gott, dem ich immer treu geblieben, hat mich reichlich gesegnet im Geheimen; denn mein Schicksal ist den Menschen ganz verborgen." Weit entfernt also, mit Niebuhr (Briefe) sagen zu wollen, das Weimarer Hofleben sey „die Delila" gewesen, welche „dem Dichter seine Locken" (wie weiland dem Simson) abgeschnitten und ihm damit „das Geheimniß seines höheren Berufs" geraubt habe, glauben wir vielmehr, daß ihm hier die Locken erst recht gewachsen sind für den schönen Beruf, dem er in den neunziger Jahren so bedeutungsvoll genügte.

Nach diesen Bemerkungen über die eigentliche Bedeutung des damaligen Weimarer Lebens für die persönliche Bildung Göthe's

mag es genügen, wenn wir die sonstigen historischen und äußeren Bezüge nur mit wenigen flüchtigen Worten berühren.

Es war im Jahre 1774, als der nachmalige Herzog Karl August auf einer Reise durch Knebel's Vermittelung in Frankfurt die Bekanntschaft des Dichters machte, die sich in einer bald darauf in Mainz wiederholten Zusammenkunft befestigte und dahin führte, daß Göthe schon gegen Ende des Jahrs 1775 in Weimar einstweilen seinen Wohnsitz nahm. Der junge Regent aber fühlte sich mit dem jungen Dichter alsbald so innig verwandt und empfand so sehr das Bedürfniß eines ununterbrochenen Zusammenlebens mit ihm, daß ein förmliches Einbürgern in Weimar von Seiten des Letztern in kurzer Zeit bewirkt wurde. Schon im ersten Theile haben wir Gelegenheit genommen, über die sturm- und drangbewegten Verhältnisse in dem damaligen Hofleben von Weimar zu reden, in welchen Göthe den beziehungsreichsten Mittelpunkt bildete. Wie hier während der siebenziger und eines großen Theils der achtziger Jahre in Gesellschaft, in Bildungslust und Vergnügungsstreben das Princip genialer Freiheit und Taumelei herrschte, wie man in Weimar dem einseitig steifen Formalismus der französischen Hofsitte und dem geisttödtenden Ceremoniel zuerst mit kecker Liberalität entgegentrat, wie Theater, Jagd, Festzüge und Partien sich drängten, wie Stadt und Land, die fürstlichen Schlösser und Villen (z. B. Ettersburg, Tiefurt, Dornburg) von Dingen wiederhallten, „an denen die Welt keine Freude erleben mochte," daß die Herzogin Amalie, welche Wieland „eins der liebenswürdigsten und herrlichsten Gemische von Menschlichkeit, Weiblichkeit und Fürstlichkeit auf dem ganzen Erdenrunde" nennt, in Mitte dieser Bewegungen, obwohl dabei lebhaft betheiligt, doch als höherer Genius mildernd waltete, wie der Dichter einerseits in das Toben genialer Unruhe einzutreten wagte, andererseits zugleich in seinem Garten an der Ilm idyllische Stunden lebte und „mit den Blumen, den Vögeln und der ganzen Natur" freundlich innig verkehrte, wie er seine Muse vielfach den Festen lieh, deren Anordnung selbst meist von ihm abhing, wie er endlich in all diesem strudelhaften Treiben, in einem Leben „voll Verdruß und Hoffnung, Arbeit, Noth, Abenteuer, Albernheit und Thorheit, gemischt von Flachheit und Tiefe und mit allerlei Flitter ausstaf-

firt[1]),“ der Liebe sinnigstes Glück genoß, an der feinen edlen Gestalt der Korona Schröter sich erfreuete und die geistreiche Frau von Stein zu seiner Diotime machte, die er „die Liebe seiner Geliebten, seiner Mutter und Schwester erben ließ,“ wie endlich sich Besuch an Besuch von namhaften Literaten, Gelehrten und gesellschaftlichen Notabilitäten drängte, so daß Herder von Weimar spöttelnd bemerken mochte, „das Bethlehem in Juda werde nicht leer von dem Besuche der Weisen:“ dieses und so vieles Andere, wovon uns Viele berichten und worüber Böttiger manche pikante Anekdote zu erzählen weiß[2]), können und mögen wir hier nicht wohl in's Einzelne hin verfolgen. Es genügt, zu wiederholen, daß Göthe in Allem seinem Sinne und Wesen treu blieb, daß er, „wie bunt es auch mit ihm gehen mochte,“ sich stets selber übte, um „das Möglichste zu bereiten,“ daß sein Ziel und unabläßig Streben dahin ging, „Herr über sich zu werden,“ denn „Niemand als wer sich ganz verleugnet,“ ist, wie er damals bemerkte, „werth zu herrschen und kann herrschen.“ Es galt ihm, „alle Fasern seiner Existenz durchbeizen zu lassen“ für diesen Zweck[3]). Wie viel er aber an sich selber bauen mochte, nie und nirgends vergaß er darüber seines fürstlichen Freundes, dem er nach Knebel's Äußerung (an Lavater) „zwei Drittel seiner Existenz gegeben.“ In Liebe und Treue ihm dienend, wandelte er mit ihm zugleich auf dem Wege freundschaftlicher Gleichheit, und Schiller's Wort, „drum soll der Sänger mit dem König gehen,“ war hier zur Wahrheit geworden. Dankbar und schön zugleich rühmt Göthe in den Venetianischen Epigrammen die seltne Gunst, welche ihm der Herzog zugewendet, der ihm

— — — — — „gegeben, was Große selten gewähren,
Neigung, Muße, Vertraun, Felder und Garten und Haus[4]).“

Was nun die schriftstellerische Wirksamkeit Göthe's in jenem wunderlich bewegten Jahrzehnte angeht, so haben wir schon daran erinnert, daß die wichtigsten Werke, die er in dem nächstfolgenden Stadium zu der vollendeten Form umbildete, in welcher sie den

1) An Lavater (1777).

2) Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen (von seinem Sohne herausgeg.). Leipzig, 1838.

3) Vgl. sein Tagebuch bei Riemer, Thl. II. S. 118.

4) Werke, Bd. I. S. 282.

Gipfel unserer klassischen Literatur bezeichnen, großen Theils schon damals ganz ausgearbeitet (wie der Tasso und die Iphigenie in ihrer prosaischen Form), oder doch (wie der Wilhelm Meister und Egmont) in bedeutenden Partien ausgeführt wurden. Wenn wir nun die Beurtheilung dieser Werke, eben weil sie später umgestaltet oder erst vollendet worden sind, hier unterlassen und auf die folgende Epoche verschieben, die Masken-, Fest- und ähnliche Gelegenheitsdichtungen aber wie billig ganz bei Seite stellen, so bleibt nicht viel übrig, was unsere Aufmerksamkeit besonders ansprechen könnte. Das Wichtigste sind ohne Zweifel die wenigen lyrischen Produktionen, in denen sich der Geist des Dichters stets gleich frisch und kunstreich offenbart. Am Eingange (1776) steht das gemüthliche, spiegelklare Gemälde „Hans Sachs," welches dieses alten Meistersängers poetische Sendung mit einer Treue, Wahrheit und Idealität darstellt, daß man Poesie, Persönlichkeit, Jahrhundert und Handwerksberuf wie in einem Zuge vereint vor sich sieht. Daran reihet sich das frische Bild „die Seefahrt," worin mit meisterhafter Hand der Sieg des menschlichen Muths über die Elemente der Natur veranschaulicht und zu einem rein erhabenen Effekte erhoben wird. Ein schönes Zeugniß religiös-philosophischer Begeisterung, tief empfundener Menschenliebe und großartiger Naturanschauung spricht aus der Ode „die Harzreise im Winter," wo uns der Dichter in dem kühnsten Wechsel der Scenen den Kontrast des menschlichen Schicksals, die Bilder der Natur und die Beziehungen Beider zum Göttlichen so bedeutsam als seelenvoll darstellt [1]). Weiter erinnern wir noch im Besondern an die lebendig-anschauliche Schilderung, womit er in dem Gedichte „Meine Göttin" die Phantasie besingt und ihr freundliches Spiel, sowie an die schwungreiche Feier des sittlichen Adels im Menschen, welche die Ode „das Göttliche" uns entgegenbringt. Wollten wir noch mancher kleinerer lyrischer Gaben gedenken, wie sie z. B. in den Gedichten „der Becher," „die Cicade" u. s. w. gereicht werden, so würde sich dadurch auf's anschaulichste bewähren, mit welcher Leichtigkeit der Dichter sich zwischen dem Höchsten und dem Kleinsten zu bewegen versteht. — Die Opernver-

1) Göthe unternahm diese Reise mitten im Winter (1777) hauptsächlich, um einem unglücklichen, sinnverdüsterten Menschen, der ihn um Rath und Trost angegangen, beruhigende Zusprache persönlich zu bringen.

suche aus dieser Zeit, wie „Lila" und „Jery und Bätely", sind eher anmuthige Schauspiele, mit wenigen herzigen Liedern durchwebt, als eigentliche Singspiele. Sie stellen sich in Charakter und Haltung ziemlich nahe zu Claudine von Villa Bella und Erwin und Elmire, erinnern aber zugleich noch an alte französirende Formen, an die Weisen, die dem Jüngling bei seinem Eintritte in die Leipziger akademische Welt geläufig waren. Übrigens ruhet das letzte Stück allerdings auf einem frischen Grunde unmittelbarer Anschauungen, welcher das Ganze durchscheint und ihm ein erhöhetes Kolorit ertheilt; wie denn Göthe selbst darin „die schweizerische Gebirgsluft" von seiner zweiten Schweizerreise (1779) her empfinden wollte. In der „Fischerin" überwiegt schon das Lyrische den prosaischen Dialog, und gleich am Eingange werden wir durch das „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?" auf's angenehmste begrüßt. Die Oper „Scherz, List und Rache" (1785) beschloß gewissermaßen das verhängnißvolle Decennium. Wenn in den vorhergehenden Opernversuchen der Gesang meistens gegen den Dialog zu sehr in den Hintergrund treten mußte, so ist in diesem komischen Singspiele in der That nichts als Gesang, und dieser drängt sich in solcher Fülle und Breite hervor, daß man nicht begreift, wie ein Dichter, der wie der unsrige doch mit den musikalischen Verhältnissen und namentlich den Gesangmitteln bekannt seyn mußte, dieser Kunst solche riesenhafte Zumuthungen machen mochte. Wenn nun diese ungemeine Singlast noch überdies nur an drei Personen vertheilt wird, so mag man sich nicht wundern, wenn eine langweilige Einförmigkeit das Ganze durchzieht. Wenn Göthe selbst (Tag- und Jahreshefte) von dem undeutschen Charakter und dem Mangel an Gemüth in diesem Stücke redet, so beweist dies sein richtiges Gefühl von poetischer Seite her. Neben jenen mehr oder minder verunglückten Opernpoesien haben wir aus dieser Zeit noch zwei Schauspiele zu erwähnen „die Geschwister" und „Triumph der Empfindsamkeit," von denen das erstere (1776), obwohl ohne bedeutende Handlung und Situationen, doch ein innig-freundliches Bild in dramatischer Übersichtlichkeit bietet, während das andere (1777) die schale Sentimentalität schildert und indirekt den Werther parodirt, ohne jedoch an Geist und Poesie ihm ebenbürtig zu seyn. Als dramatische Grille, wofür es sich ausgiebt, fehlt dem Stücke der gesunde Hu-

mor, womit uns Shakspeare seine poetischen Grillen vorspielt, und womit unser Dichter selbst seine früheren Satyrscherze zu beleben verstand. Dadurch, daß er das Gelegenheitsmonodram „Proserpina" „freventlich," wie er selbst sagt, hineingeschoben, hat er dieses zunächst um seinen eigenthümlichen Effekt gebracht, während er jenes vollens verdorben. — Einen neuen Aufblitz des früheren Humors geben uns „die Vögel," ein Aristophaneisches Lustspiel, in dem er „diesen ungezogenen Liebling der Grazien" nachzubilden suchte. Das Stück, welches den Ton der alten Griechenkomödie von Athen nach der Ettersburg vor die Ohren des Hofes tragen sollte, ist ein poetischer Feldzug gegen die schlechten Schriftsteller, die thörichten Leser und geistlosen Kunstrichter, deren Schwachheiten darin meist mit treffendem Finger bezeichnet werden. Wieland war durch den Schwank, der dem Herzoge und seiner genialen Mutter „eine mächtige Freude" verursachte, deswegen schon sehr erbauet, weil er zeigte, daß Göthe „unter den unzähligen Plackereien der Ministerschaft noch soviel gute Laune im Satze hat [1])."

Übergehen wir Anderes, wie z. B. das Fragment „die Geheimnisse," worin Göthe auf mystisch-allegorische Weise die wahre menschliche Religion und religiöse Toleranz darstellen wollte [2]), desgleichen den „Elpenor" und sonstige Arbeiten, so bleiben wohl nur „die Briefe aus der Schweiz" noch für besondere Erwähnung übrig. Sie sind das Resultat einer mit dem Herzoge 1779 ausgeführten Schweizerreise und zeigen die ganze Virtuosität der Auffassung und Darstellung des Dichters im hellsten Lichte, wie sie denn Wieland nicht mit Unrecht für ein Poema hielt. Denn, obwohl nach Göthe's eigener Angabe (an Merck) nur „aus einzelnen im Moment geschriebenen Blättchen und Briefen durch eine lebhafte Erinnerung komponirt," spiegeln sie die volle Wahrheit der Sache mit solcher Frische, sind sie mit solchem idealen Kolorit überzogen und in den Naturanschauungen von so tiefem Gemüthe getragen, dabei mit so vielen menschlichen Beziehungen bereichert und so treffenden Bemerkungen in unbefangenster Weise durchwebt, daß die Wirklichkeit in der That überall in die poetische Verklärung

1) Briefe an Merck I. S. 259.

2) Vgl. darüber Göthe selbst, Werke, Bd. 2. S. 360 ff.

hinaufgehoben erscheint [1]). — An den Vorsatz, das Leben des Herzogs Bernhard von Weimar zu schreiben, wozu er vielseitige Studien gemacht, „viele Dokumente und Kollektaneen" zusammen gebracht hatte [2]), soll hier nur insoweit erinnert werden, als sich dadurch bewährt, wie ernst gerichtet sein Sinn war unter all den Störungen, womit Regiment und Gesellschaft ihn bedrängten.

Wie sehr sich nun aber auch Göthe unter den Zerstreuungen sammeln und seinen innern Menschen gewinnen lassen mochte, so durfte dieser Zustand doch nicht zu lange dauern, wenn nicht der Poet am Ende dennoch verlieren sollte. Unser Dichter fühlte dieses wohl. Die innere Spannung hatte sich den realistischen Anmuthungen des sturmbewegten und vielbeschäftigten Lebens gegenüber allmählig zu äußerster Straffheit gesteigert und die Überzeugung hervorgetrieben, daß es Zeit sey, dem Genius der Idee sein ewiges Recht nicht länger vorzuenthalten und ihn seiner Freiheit und dem Reiche seines höheren Wirkens zurück zu geben. Auch hatte sich in der Atmosphäre des Hofs-Manches allgemach abgekühlt, und über die Schauplätze der lauten Freuden zog, wie nach gewaltigen Gewittern, wohlthätige Stille, so daß die Herzogin Amalia meinte, es schlafe Alles, und der Herzog selbst über die Langeweile der Gesellschaft Klage führte. Gleich nach der Schweizerreise trat in dieser Hinsicht eine Art Wendepunkt ein, so daß man jene Reise selbst als eine Krisis des Luststrebens betrachten darf. 1780 schreibt Wieland an Merck, daß der Herzog und Göthe „höchst liebenswürdig" zurückgekehrt seyen, daß „es merklich besser gehe" und „daß er in Göthe's öffentlichem Benehmen eine σωφροσύνη wahrnehme, welche die Gemüther nach und nach beruhige." Das Jahr 1785 entvölkerte den Hof vollens, indem Reisen und Bäder demselben viele Mitglieder entführten und eben jene von den Herrschaften selbst beklagte Vereinsamung verursachten. Göthe trug immer schwerer an der Bürde des Realismus, und man gewahrte, wie Wieland an Merck schreibt (1784), „daß er allzusichtlich an Seel und Leib unter der drückenden Last leide, die er sich zum Besten der Andern aufgeladen — daß der Gram gleich einem verborgenen Wurm an seinem Inwendigen

1) Später hat Göthe diese Briefe dem Werther angefügt, dessen Ton allerdings darin nachklingt.

2) An Merck I. S. 228.

nage." Herder's Umgang wurde ihm jetzt wieder sehr bedeutsam, Hemsterhuis philosophische Schriften erquickten ihn, und Spinoza's Geist trat ihm durch ernstes Studium seiner Ethik näher. Zugleich hatte er in dieser letzten Zeit sich mehr und mehr den Naturwissenschaften zugewendet, seine berühmte Abhandlung über das os intermaxillare geschrieben, in der Botanik allerlei neue Ansichten gewonnen und überhaupt seine freien Augenblicke am liebsten dieserlei Betrachtungen gewidmet, indem er meinte (an Merck), „daß die Konsequenz der Natur über die Inkonsequenz der Menschen tröste." Je offener ihm aber die Natur ihre Geheimnisse enthüllte, desto lebendiger empfand er eine unwiderstehliche Sehnsucht nach der Kunst, „ihrer würdigsten Auslegerin," die ihm zugleich als „die Vermittlerin des Unaussprechlichen" erschien. Italien war das Land seiner Sehnsucht, von welchem er eben den Frieden und die Beruhigung durch die Kunst erwartete. Diese Sehnsucht stieg allgemach zu einem solchen Grade, daß er, wie er aus Italien schreibt, vor seiner Abreise „keinen lateinischen Autor mehr ansehn und nichts betrachten durfte, was ihm das Bild Italiens erneuete; ja, daß er, wenn es zufällig geschah, die entsetzlichsten Schmerzen erduldete." „Hätte ich nicht," fügt er hinzu, „den Entschluß gefaßt, den ich jetzt ausführe, so wäre ich rein zu Grunde gegangen." Zugleich war seine Seele „zu der vollkommenen Freiheit" gelangt, die nach seiner eigenen treffenden Bemerkung nöthig ist, „um den höchsten Begriff dessen, was die Menschen geleistet haben, in sich aufzunehmen." Nachdem er daher in der Stille Alles vorbereitet hatte, brach er plötzlich am 3. September 1786 von Karlsbad auf, „ganz allein nur einen Mantelsack und Dachsranzen aufpackend." Er fürchtete Begleitung und fühlte doch, daß auf dieser Fahrt, sollte sie ihn beruhigen, Einsamkeit nothwendig war. Darum mochte er die Reise, welche Allen ein Geheimniß blieb, wohl „eine unterirdische" nennen. Wie er sich dem gelobten Lande noch ganz von Ferne näherte, „ging ihm schon eine neue Welt auf," und als er an die Grenze kam und die warme Sonne, den freundlich-milden Himmel spürte, und all das fröhliche Leben des Südens ihm entgegenquoll, da wußte er sich vor Entzücken kaum zu fassen, so daß er sogar meinte, „nun könne man wieder einmal an einen Gott glauben." Es rührt und erfreuet, wenn man sieht, wie das zehn Jahre hin-

durch „beängstete und bewachte Naturkind in seiner ganzen Losheit wieder nach Luft schnappt," wie der gereifte Mann, endlich am Ziele seines schönsten Jugendtraumes, sich gleich einem fröhlichen Knaben geberdet, Alles mit dankbarster Anerkennung genießt und in dem Genusse an seine mitgenommenen Werke wie an seine Freunde und Geliebten, die er daheim gelassen, mit gleichem Ernste denkt, stets der höheren Bildung und Erkenntniß auf's eifrigste beflissen. Nichts bleibt ihm fremd oder gleichgültig. Das Land wie das Volk, Himmel, Sonne, Tag, Abend und Nacht wie das Leben, Weben, Singen und Spielen der fröhlichen Menschen, die Schönheiten der Natur wie der Reichthum, den ihm die Kunst entgegenbringt, ergreifen mit ebenmäßiger Wirkung seinen Sinn und sein Gemüth, während sie seine Phantasie beleben und seinen freien Geist zum Höchsten emportragen. Besonders aber war es Rom, wohin ihn das heißeste Verlangen trieb. Je näher er daher der Weltstadt kam, desto mehr beflügelte er seine Schritte, und selbst Florenz konnte den Eilenden kaum einige Stunden verweilen. Und als er nun einzog in die heilige, ewige Roma, da fühlte er sich beruhiget „für sein ganzes Leben." Alle Träume seiner Jugend sieht er jetzt lebendig, und nicht vergebens hatte ihm von erster Kindheit an in des Vaters Hause und später in seinen eigenen Zimmern Rom's Bild von der Wand freundlich entgegengeblickt. Er fühlte sich wiedergeboren, geläutert und geprüft „in dieser hohen Schule der Welt." Hier soll „die alte Spreu seiner Existenz hinausgeschwungen werden." Darum ist ihm denn das Jahr, wo er zu dieser Wiedergeburt kam, das wichtigste seines Lebens. Nicht bloß sein Kunstsinn, auch der „sittliche" leidet große Erneuerung, und er hofft, daß die moralischen Folgen dieses erweiterten Weltlebens nach seiner Rückkehr nicht ausbleiben sollen. Freunde und Vaterland werden ihm nun erst wieder recht lieb, und er fühlt, daß die Schätze der Bildung, die er erwirbt und mitbringen will, nicht bloß ihm, sondern auch Andern durch's ganze Leben zur Leitung und Förderniß dienen werden. Seine größte Sorge soll seyn, ja keinen falschen Begriff mit zu nehmen, und darum wendet er sich Jeglichem, statt es bloß zu genießen, mit der Absicht des Studium's zu. — Nachdem er sich in Rom vorläufig orientirt hatte, ging er nach Neapel. Wenn ihn dort die Kunst bese-

ligte, so riß ihn hier Lage und Umgebung zur höchsten Bewunderung hin. Eine neue Schule eröffnete sich ihm — die Schule der Natur. „Die Natur," schreibt er aus der Mitte dieser Herrlichkeiten, „ist doch das einzige Buch, das auf allen Blättern großen Gehalt bietet." Rom erscheint ihm gegen die Situations-Pracht der Jungfraustadt ein übel placirtes Kloster. Mit gleichem Eifer, wie in Rom die Denkmäler der Kunst, schauet und betrachtet er nun hier die Wunderwerke der Natur. Die See mit ihrem Glanze und ihrem schiffbelebten Gestade, die Glut und Finsterniß des tobenden Vesuv, die Fruchtbarkeit des Landes, die duftigen Inseln, die herrlichen Aussichten, Alles bewegte sich in drängenden Bildern vor seinen Augen. Dazwischen erquickte und ergötzte er sich an den offenen, sorglosen Menschen, die den ganzen Tag in dem Paradiese hin- und herrennen, ohne sich viel nacheinander umzusehen, in einer Art trunkener Selbstvergessenheit dahinleben, ohne zu denken, nur um zu genießen. Manche Phänomene der Natur und manche Verworrenheiten der Meinungen lernt er jetzt verstehen und entwickeln; wie er denn hier dem Probleme der Urpflanze, welche für ihn eine Lieblingsidee war, mit allem Ernste nachsann und nachforschte. Übrigens weicht ihm auch bei diesem Naturbetrachten die Kunst nicht ganz aus den Augen. Er besucht die reichen Museen und Gallerien, er verkehrt mit den Künstlern, läßt sich von Tischbein, Kniep und Hackert führen und belehren. — Von Neapel treibt's ihn über das Meer nach Sicilien, denn er wollte nichts halb thun, sondern eben als „ein ganz Wiedergeborener" zurückkommen. Eine Seereise fehlte aber seinen Begriffen noch; die Überfahrt, glaubte er, würde seiner Einbildungskraft nachhelfen. Auch in Sicilien erhebt ihn nun zunächst die Natur. Die Stadt Palermo und ihre Lage ergreifen ihn; er kann nicht mit Worten ausdrücken, „wie diese Königin der Insel ihn empfangen." Die Harmonie von Himmel, Meer und Erde sind unbeschreiblich, und er lernt jetzt erst Claude Lorrain's, des großen Landschafters, Werke verstehen. Die blühende Pflanzenwelt, die Milde, Wärme und der Wohlgeruch der Luft, das laue Wehen des Windes, der volle Aufgang des Mondes, diese Fülle von Schönheiten dringt tief in seine Seele, sowie die ganze Insel sammt dem Meere ihn zu Homer's Odyssee treibt, deren Sinn und Poesie er in dieser Umgebung, wo jene

Dichtung selbst bedeutend spielt, erst ganz begreift. Er sieht die Insel der seligen Phäaken leibhaft vor sich und faßt den Plan zu der Nausikaa, einem Werke, in welchem er die ganze Odyssee zu dramatisiren versuchen wollte, was freilich nicht zur Ausführung kam, so sehr er sich auch auf dem größten Theile der sicilianischen Reise, die er von Palermo über die angesehensten Städte der Insel ausdehnte, mit dem Gedanken herumtrug. Nächst der Natur nahmen ihn die Ruinen alter Bauwerke, deren Sicilien, besonders die Städte Segest und Girgenti, viele bewahren, in Anspruch und halfen ihm, den großen Geist zu verstehen, den das Griechenvolk mit der Schönheit in so enge Verbindung zu bringen wußte. — Übrigens zog es ihn doch bald nach Rom zurück, wo er auch den folgenden Winter (1788) bleiben wollte, weil er fühlte, daß er Rom noch eigentlich gar nicht gesehen. Es wird ihm nun wieder die Kunst mit jedem Tage befreundeter und „wie eine zweite Natur." Er fühlt, „daß sich die Summe seiner Kräfte zusammenschließt;" er bekommt „von dem Endlich-Unendlichen einen sichern, ja klaren und mittheilbaren Begriff." Die titanischen Ideen erscheinen ihm mehr und mehr wie Luftgebilde, je inniger sich sein Geist und seine Phantasie den reinen Gestalten des Menschlichen aufschließt; die stete Gegenwart, womit ihn die Kunst umgeben, hat ihn in der Auffassung des Menschlich-Schönen gereift, gefestiget und ein für allemal bestimmt. Die Form in ihrer vollen Bedeutung schließt ihm nun Alles ein, Charakter und Schönheit liegt zugleich in ihr. Nun erst wird's ihm deutlich, daß er eigentlich zur Dichtkunst geboren ist. Kurz, in Rom hat er sich selbst erst gefunden, ist er übereinstimmend mit sich selbst, glücklich und vernünftig geworden. In diesem Bewußtseyn scheidet er dann von dem Schauplatze seiner Wiedergeburt, zugleich mit dem Vorsatze, das Gewonnene zum Besten der Freunde und der Dichtung zu verwenden.

Er verließ Rom im April des Jahres 1788 und kam im Juni nach Weimar zurück. Die Trennung von der Kunst- und Weltstadt war ihm schwer geworden, sie war ja, wie wir von ihm gehört, die Geburtsstadt seines höheren Selbst. „Worte," schreibt er, „können das Gefühl des Schmerzes nicht überliefern, den ich beim Abschiede empfand." Er dachte an Ovid's Verbannung und rief sich die bekannte Elegie in's Gedächtniß zurück,

worin jener Dichter das traurige Bild seiner Abreise von Rom so rührend darstellt [1]). Er mochte nichts ansehen, um sich nicht in der süßen Qual zu stören und „den Duft inniger Schmerzen" zu verscheuchen. Doch trat alsbald auch in diese Gemüthsvertiefung die poetische Thätigkeit, um ihn der Welt wieder zuzuwenden. Indem sie ihn trieb, das Empfundene in freiem Worte zu bilden, gab sie seinen Gefühlen dauernde Gestalt. Sein Tasso, der ihn die ganze Reise hindurch begleitet, wurde das Gefäß, in welches er diese Zustände seines bewegten Innern zu fassen suchte. In den Lust- und Prachtgärten von Florenz schrieb er die schönen Stellen, welche die Erinnerung an die Gefühle, die ihn eben erfüllten, forterhalten sollten. Noch in spätem Alter bemerkt er gegen Eckermann, daß er, indem er über den ponte molle schritt, sein Glück hinter sich ließ, denn seit jener Zeit habe er keinen wahrhaft glücklichen Tag mehr gehabt.

Mit dieser Reise, deren Verlauf und Inhalt Göthe in der ganzen Klarheit, Ruhe und objektiven Wahrheit epischer Kunst dargestellt hat, und die von dieser Seite her selbst als ein schönes Kunstwerk vor uns hintritt [2]), beginnt nun eine neue, wichtige Epoche für sein Leben wie für sein Dichten. Fast Alles, was ihn in der vorhergehenden festgehalten, und was etwa noch an den alten Drang erinnern mochte, ward abgestreift. Die Sympathien der Leidenschaft verloren ihre Kraft, und mit ihnen hörte auch die pathologische Begeisterung der Wertherdichtung auf. Die Reli-

1) Trist. I. 3: „Cum subit illius tristissima noctis imago" etc.

2) Er wollte absichtlich den sentimentalen und subjektiven Ton, den Yorik durch seine empfindsamen Reisen eingeführt, vermeiden, sich möglichst selbst verleugnen und die Dinge in reiner Gegenständlichkeit in sich aufnehmen. — Niebuhr macht freilich der Göthe'schen Reisebeschreibung gerade diese objektive Haltung, sowie daß in ihr statt der menschlichen Verhältnisse die äußerliche Welt der Kunst und Natur vornehmlich dargestellt worden, zu einer Art von Vorwurf. Wir wüßten hierauf nichts Treffenderes zu erwiedern, als was Göthe selbst in dieser seiner Reiseschrift (am Ende der 2. Abth.) sagt, daß nämlich jeder Mensch nur als ein Supplement aller übrigen zu betrachten sey und am nützlichsten und liebenswürdigsten erscheine, wenn er sich als einen solchen giebt, und daß dieses vorzüglich von Reiseberichten und Reisenden gelte. Möchten doch deshalb Andere mit solchem Geschick und solcher Trefflichkeit die sonstigen möglichen Standpunkte ausführen, als Göthe hier den künstlerischen in seinem Verhältnisse zur äußerlichen Welt der Natur und Menschen ausgeführt hat.

gion der sittlichen Schönheit, ruhend auf den Säulen der Natur und Kunst, trat bei ihm an die Stelle der biblisch-orientalischen. Er kehrte sich ab von den Vertretern des inspirativen Glaubenskultus. Lavater, dessen Prophetenthum er sonst gern geduldet, erschien ihm jetzt nur im Streben, „ein Märchen wahr zu machen," und Jacobi, meinte er, „arbeite sich ab, eine hohle Kindergehirnempfindung zu vergöttern." Dagegen wandte er sich neuer Freundschaft zu, die mit ihm gleichen Kultus ästhetischer Weltauffassung theilte — Schiller beerbte die bisherigen Freunde, wie einst die Frau von Stein seine Geliebten beerben mußte.

Obgleich nun die italienische Reise den Wendepunkt bildet, wodurch sein ganzer Lebenstag sich in zwei Hälften schied, so reicht doch ihre eigentliche Wirkung nicht über die zwei nächsten Decennien hinaus und äußert sich vornehmlich in den letzten achtziger, sowie in den neunziger Jahren, in deren Umfang auch die schönsten Produkte seiner Musenthätigkeit fallen. Göthe war von Natur ein plastischer Charakter. Was Wunder also, wenn das Land der Plastik ihn gerade nach dieser Seite hin vorzugsweise reifte? Und so gewahren wir denn, wie die Macht der Form von nun an die individuelle Drängniß mehr und mehr beherrscht und sich zum Principe der Darstellung erhebt. Bei seiner Rückkehr aus Italien in das „gestaltlose" Deutschland berührte es ihn daher höchst unangenehm, daß noch Werke mit der von ihm nun ganz überwundenen kraftgenialischen Formlosigkeit in Ansehn standen — Heinse's Ardinghello und Schiller's Räuber widerten ihn an. Daher kam es denn, daß man ihn nicht so begriff, als er gehofft. Selbst seine Freunde konnten oder mochten ihn nicht verstehen, und doch wollte er ihnen Vieles mitbringen, wie er an Knebel schreibt, „wenn sie nur im Falle seyen, es zu genießen." Das waren sie aber ebensowenig als das übrige Publikum. Weder Iphigenie, noch Egmont wollte den Leuten recht und ganz gefallen, und Tasso vollends war Allen zu kalt. Meinte doch später noch auch Tieck, Göthe sey nach seiner Reise von der Höhe seiner Dichtergenialität herabgestiegen [1]). Lassen wir indeß die Frage, ob seine Jugendproduktionen poetischer sind als die,

1) Vgl. Lenz, Gesammelte Schriften. Einleitung.

welche er von jetzt an lieferte, oder umgekehrt, für's Erste auf sich beruhen, so haben wir zunächst nur darauf hinzuweisen, daß es ihm in den Werken, die dieser Epoche angehören, in einem Maße und in einer Art wie keinem Andern gelungen ist, den Geist des Alterthums in unsere Gegenwart zu zaubern, die Sprache der Natur mit der Innigkeit des subjektiven Gefühls zu durchdringen, die Naivität der antiken Kunst mit der Romantik des Gemüths auf's lebendigste zu vermählen. Dafür hatte Italien ihm die Wege gezeigt, dafür war Rom ihm Schule gewesen. Homer hatte über Ossian, Properz und Ovid über Young und alle Genossen der nordischen Melancholie gesiegt.

„Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung"

wurde seitdem das Ziel, was Göthe mit sicherem Blicke und festem Schritte verfolgte; und diesem Mühen verdanken wir, daß nicht leicht eine andere Literatur so objektiv-gehaltene und doch so gemüthtiefe Gestalten aufzuweisen hat, als sie uns in den Dichtungen Iphigenie und Tasso, in Wilhelm Meister, in Hermann und Dorothea, wie in den Wahlverwandtschaften begegnen. Was unsere Sprache an Herzlichkeit und Anmuth, an Harmonie und Kraft besitzt, was ihr an Reichthum der Mittel und an Biegsamkeit verliehen, um allen Bewegungen der Seele sich freundlich anzuschließen, ist hier im Glanze der feinsten Bildung offenbar gemacht.

Wenn wir nun des Dichters ferneres Wirken verfolgen, so werden wir wiederum besondere Strecken zu unterscheiden haben, die sich mehr oder minder eigenthümlich umgrenzen. Die nächste reicht bis zu dem Anfange der gemeinsamen Thätigkeit mit Schiller (1787—1795). Wir finden hier den Dichter noch in den ersten Nachschwingungen der seligen Begeisterung, in welche ihn das Land der Kunst erhoben, sowie er uns denn auch mit denjenigen Werken zunächst erfreuet, welche die Reise mitgemacht hatten und von ihren Eindrücken unmittelbar genährt und bestimmt erscheinen. Egmont, Iphigenie, Faust und besonders auch Wilhelm Meister hatten ihn begleitet und seine Freuden und Leiden mit ihm freundlich getheilt. Beim ersten Eintritte in Italien am Gardasee, dann in Rom, in Neapel, bei der Überfahrt nach Sicilien, hernach auf der Rückkehr wieder in Florenz widmete er diesen Kindern seiner Liebe, besonders aber seinem Lieblinge,

Tasso, die zärtlichste Sorgfalt, sowie er andererseits seiner Herzensbraut, der Metamorphose der Pflanzen, die angelegentlichste Aufmerksamkeit zuwandte [1]). In der Beschäftigung mit dieser letztern genoß er die schönsten Augenblicke seines Lebens. Sie fiel mit seinem Aufenthalte in Neapel und Sicilien vornehmlich zusammen, und er übte sich daran „auf Wegen und Stegen." Sie war es daher auch, welche nach der Rückkehr seine Sorge alsbald in Anspruch nahm, und zu seinen ersten Arbeiten von damals gehört eine Abhandlung unter jenem Titel, die er „als Herzenserleichterung" bei dem Gefühle des Mangels an Kunstleben schrieb (1790) und später (1797) in dem schönen, lieblichen Gedichte gleiches Namens in sinnvollstem Kleinbilde poetisch reproducirte. In ihr hatte er „Wissenschaft und Poesie" auf's glücklichste vereinigt, weshalb aber auch Keiner sie verstehen mochte. Die Gelehrten wollten dergleichen Phantasien in ihrem Gebiete nicht gelten lassen, Andere begriffen die ganze Verbindung nicht, die Frauen aber waren „mit der abstrakten Gärtnerei" wenig zufrieden. Und doch lag in der Schrift der tiefste wissenschaftliche Gedanke, der sich später durchgreifende Anerkennung erwarb und dienen sollte, in die Naturwissenschaft ein fruchtbares Princip einzuführen [2]). Was Göthe's sonstiges Leben in Weimar während die-

---

1) „Kaum an dem blaueren Himmel erblickt' ich die glänzende Sonne,
Reich, vom Felsen herab Epheu zu Kränzen geschmückt,
Sah den emsigen Winzer die Rebe der Pappel verbinden,
Über die Wiege Virgil's kam mir ein laulicher Wind —
Da gesellten die Musen sich gleich zum Freunde; wir pflogen
Abgeriss'nes Gespräch, wie es den Wanderer freut."
Venet. Epigramme. N. 2.

2) Nur schwer konnte für die Schrift ein Buchhändler gewonnen werden, und Göthe stand mit ihr in dieser Hinsicht am Anfange seiner zweiten literarischen Periode ungefähr so verlassen, wie einst mit seinem Götz. Aus dem oben erwähnten ungemein sinnigen Gedichte desselben Titels heben wir die Schlußverse hervor, weil sie zeigen, wie Göthe auch hier, wie überall, das Menschliche an die Natur zu knüpfen versteht:

„Die heilige Liebe
Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschaun
Sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt."

Die persönliche Beziehung dieses Gedichts galt einer damaligen Geliebten, seiner nachherigen Frau.

ser Jahre angeht, so ist desfalls wenig Bedeutendes hervorzuheben. Das wilde frühere Treiben hatte dem gesellschaftlichen Zusammenfinden literarischer Notabilitäten und vorzüglich geistreicher Frauen Platz gemacht, wobei die Herzogin Amalia fortwährend den Mittelpunkt bildete. Auch mit Jena, das seit dem Ende der achtziger Jahre in das Zenith seiner akademischen Blüte und Berühmtheit getreten war, fand vielseitiger Verkehr statt. Die Kant'sche Philosophie, welche dort in Reinhold ihren eifrigsten und wirksamsten Verkündiger erhalten hatte, zog aus Nähe und Ferne die Jugend herbei und erschuf ein wissenschaftliches Leben, wie es in der neueren Geschichte der Universitäten bis dahin wohl ohne Gleichniß gewesen. In alle Fakultäten drang der neue Geist, und die literarischen Häupter aus allen Gebieten der Wissenschaft fanden sich dort wetteifernd zusammen, unter denen neben Schiller auch A. W. Schlegel und W. v. Humboldt besonders zu nennen sind. Daß Göthe dieses fröhlich gedeihliche Leben der Wissenschaft hauptsächlich dadurch mit förderte, daß er die Berufung der angesehensten Männer vermittelte, ist hinlänglich bekannt.

Für unseren Zweck sind nun aber die poetischen Werke, in denen Göthe seine oben bezeichnete Umwandelung, das Hingeben seines Genies an die Form des Alterthums, zuerst und hauptsächlich bethätiget hat, vor Allem zu betrachten. Im Allgemeinen ist hier sogleich zu bemerken, daß sie den früheren Produktionen gegenüber das Moment der Reflexion, zu welchem der Dichter von Natur hinneigte, bestimmter und reiner hervortreten lassen, und seine Subjektivität mehr in dem Pathos des philosophisch-abgeklärten Menschheitsgefühls, als in der individuellen Frische der unmittelbaren Lebensfülle darbilden. War aber schon dort die Göthe'sche Muse bei aller Lust und Drängniß der Jugend der Einfachheit in Gang und Schmuck geneigt, so zeigt sie sich hier in der Hinsicht noch sinniger und sittiger, was sie jedoch nicht hindert, sich mit allen Kleinodien musikalischer Innigkeit, idealer Betrachtung, praktischer Weisheit und persönlich-schöner Bildung zu umkleiden. Das fruchtbare Gebiet eines wohlangebauten, sonnenreichen Gemüths, die herrlichen Fluren einer treugepflegten Geisteswelt breiten sich in dem anmuthigsten Wechsel der An- und Aussichten, der Scenen und Standpunkte vor unsern Augen auseinander und ziehen immer freundlicher und wärmer den Blick auf

sich hin, je mehr man sie anschauet und betrachtet. Iphigenie, Egmont, Tasso und Faust — sie alle gleichen ebensovielen Landschaften, aus denen uns eine geheimnißvolle Innerlichkeit mit allem Zauber der Perspektive in klarstem Lichte entgegentritt. Alle sind ähnlich in der Grundauffassung und im Grundtone der subjektiven Färbung, und doch zeigen alle eine andere Seite und andere Beleuchtung des menschlichen Empfindens, Strebens und Denkens.

Dicht am Eingange dieser neuen Epoche steht Iphigenie (1787), ein ebenso bedeutsames als schönes Symbol der ganzen Dichtungswelt selbst, in die wir nun treten sollen. Wie nach bereits gemachter Bemerkung in dieser der maßbestimmte Geist des Alterthums in die Gemüthsunendlichkeit der Romantik dringt, wie der Ernst des deutschen Nordens sich der heitern Gestalt des Südens anvermählt, ist hier sogleich in einem Haupt- und Musterwerke ausgeprägt. In ihm feiert der Genius des Dichters zuerst und auf glänzende Weise den schwer errungenen Sieg der freien Kunst über das dämonische Drängen originaler Natürlichkeit, die Versöhnung zwischen der freien Idee und der reinen Schönheit der Form. Mit Recht mag er deshalb dieses Musenkind wohl „ein Schmerzenskind" benennen. Es hat ihn „unterhalten und aufgehalten, beschäftiget und gequält[1]," es hat, wie der Tasso, „das meiste und beste Herzblut" von ihm in sich aufgenommen. Schon 1779 hatte er diese Dichtung in Prosa vollendet[2]. Er hatte sie mit auf die Reise genommen und sie empfing den ersten Gruß der Freude, womit ihn der Anblick des Landes erfüllte. Am Gardasee fing er das Werk der Umarbeitung an, welches er in Rom vollendete. Erst hier gelang es ihm, die Prosa in Jambenrhythmus umzudichten, was um so schwieriger seyn mochte, als er des prosaischen Styls gewöhnt war und bei der Unsicherheit und Unvollkommenheit der damaligen deutschen Metrik sich diese zum Theil erst selbst schaffen mußte. Wie ihn Moritz, mit dem er in Rom zusammentraf, hierbei unterstützte und ihm die eigentlichen prosodischen Anhaltspunkte bereitete, hat er dankbarlichst anerkannt, indem er gesteht, „daß er es nie gewagt hätte, Iphigenie in Jamben zu übersetzen, wäre ihm nicht jenes Schriftstellers Prosodie ein Leitstern erschienen." Auch in dieser

1) Ital. Reise I. S. 254.

2) Werke, Band 34.

Hinsicht datirt von diesem Stücke eine neue dramatische Epoche. Freilich hatte bereits Lessing in seinem Nathan den rhythmischen Versuch gewagt, aber es fehlte hier zu sehr die musikalische Harmonie, als daß ein glücklicher Erfolg hätte eintreten können. Erst der reine Wohllaut, der aus den Jamben der Iphigenie ungeachtet mancher metrischen Verstöße tönt, konnte die Anerkennung des Rechts rhythmischer Bewegung im höheren Drama bewirken. Daß man indeß selbst bei solchen Tönen sich noch nicht sofort daran gewöhnen mochte, daß die Freunde des Dichters lieber die alte Prosa, als die neue Jambenform gewünscht, ist charakteristisch genug für den Geschmack der Zeit, wo ein bekannter Kritiker und Literat [1]) die Behauptung wagte, daß der Vers im griechischen Drama nur dem rein äußerlichen Bedürfnisse der Erhebung und Verstärkung der Stimme bei der Größe des Theaters und der Menge der Zuschauer gedient habe und eher Mangel an Bildung als das Gegentheil beweise. — Übrigens war das Gedicht noch vor der sicilianischen Fahrt abgeschlossen worden. Mit dem freudigen Gefühle einer schwer überstandenen Prüfung sandte er die Arbeit nach Deutschland seinen Freunden zu, die sich freilich an dem neu gebildeten Kinde ebensowenig von Herzen aus erbaueten, als die jungen Männer in Rom, denen er das Gedicht vorlas, und „die, an die früheren heftigen, vordringenden Arbeiten gewöhnt, etwas Berlichingisches erwarteten und sich in den ruhigen Gang nicht gleich finden konnten." Doch traf Tischbein, dem die fast gänzliche Entäußerung der Leidenschaft gleichfalls kaum zu Sinne wollte, nach unserer Ansicht das rechte Gleichniß, indem er es einem Opfer ähnlich hielt, dessen Rauch, von einem sanften Luftdruck niedergehalten, an der Erde hinzieht, indessen die Flamme eine freiere Höhe zu gewinnen sucht. Und ein Opfer ist es wohl, dieses Gedicht, ein reines, auf dem Altare der Schönheit, der Sittlichkeit und der Wahrheit mit reinen Händen dargebracht. Später hatte selbst noch Schiller allerlei an dem Werke zu bemerken, das ihm zuwenig eindringliche Sinnlichkeit und zuviel „moralische Kasuistik" zu enthalten schien, obwohl er nicht übersah, daß „das Sittliche des Herzens, die Gesinnung" darin zur Handlung gemacht ist. Im Ganzen aber hielt er die Dichtung

1) J. J. Engel. Vgl. Dichtung und Wahrheit Thl. I. S. 73 ff.

für eine episch-verfehlte Tragödie, während er dagegen Hermann und Dorothea als ein tragisch-gelungenes Epos ansah [1]). Indem wir nun, von derlei abgesehen, uns der ästhetischen Würdigung dieses merkwürdigen Drama zuwenden, verweilen wir nicht bei der Darstellung der Fabel, welche die bekannte griechische Sage von der Iphigenie enthält, wie sie, der Opferung in dem Hafen von Aulis durch die Gnade der Diana entrückt, von dieser in einer Wolke nach Taurien geführt wurde zu den barbarischen Scythen, um hier im Dienste jener Göttin als Priesterin zu leben, und wie dann Orestes, wegen des Muttermordes von den Furien getrieben, mit seinem Freunde Pylades nach dem fremden Lande zog, um hier, dem Orakel des Apollo zu Delphi zufolge, das Bildniß der Diana zu rauben und dadurch zu genesen. Dieses Werk der Sühne des Unglücklichen ist nun der eigentliche Gegenstand des Gedichts, den, um späterer Versuche, z. B. in der französischen Literatur, nicht zu gedenken [2]), bereits Euripides zu einer Tragödie umgedichtet hatte.

Sollen wir die Betrachtung dieses Drama mit einem allgemeinen Satze beginnen, so würden wir mit Herder sagen, daß, wie einst Sophokles den Euripides, so auch Göthe denselben in diesem Stücke überwunden habe. Wir möchten jedoch, das Urtheil weiter ausdehnend und höher greifend, behaupten, daß, wie die neue Zeit das ganze Alterthum an Tiefe des subjektiven Menschensinnes übertrifft, so Göthe in dieser Iphigenie die alte Dichtkunst selber überwunden. Die Befreiung des Menschen von der Gewalt der äußerlichen Schicksalsmacht, die Vermittelung seiner selbst mit der ewigen Gnade durch die Handlung seines inneren Willens, kurz, die Selbstversöhnung des endlichen Geistes mit dem unendlichen ist nirgends in so heilig-ernster Weise und mit so großer Kunstvollendung dargestellt worden. Hier geht keine bloße Rede von solcher sittlichen Erhebung, die That ist ihre Wahrheit. Wie im Alterthum überhaupt das freie Subjekt mit dem objektiven Welt- und Staatsbewußtseyn zusammenging, und das Individuum nicht mit dem Unrechte seines Selbst, sondern nur mit dem Rechte der Nation, ihrer geschichtlichen Errungen-

1) Briefwechsel, Bd. 3. S. 390 u. 391. Bd. 6. S. 80 ff.

2) So versuchte sich Racine daran, brachte es aber nicht über den ersten Akt hinaus.

schaft und ihrer öffentlichen Sittlichkeit sein persönliches Daseyn bilden und bestimmen sollte; so war es auch der damaligen Poesie und namentlich der dramatischen, in welcher Recht und Sittlichkeit die wesentliche Substanz ausmachten, eigenthümlich, jenes Verhältniß vorzugsweise in reiner Anschaulichkeit hinzustellen. Die Tragödie, der höchste Ausdruck des Standes menschlicher Subjektivität gegen Welt und Macht der Dinge, eben damit vornehmlich die Poesie des Schicksals, trug daher auch vor Allem das Gepräge der sittlichen Abhängigkeit des menschlichen Individuum's von dem Gesetze, welches ihm der Staat, die nationale Sitte, die Geschichte und der Glaube des Volks entgegenbrachten. Sein Schicksal lag nicht sowohl in ihm, in seinem Rechte, sich als freies Selbst auf eigenem Grunde aufzubauen und auch sein Unrecht an sein eigenes Wollen anzuknüpfen, als vielmehr in dem Reiche höherer Mächte, die über dasselbe verfügen mochten nach ihrem Sinne und in der Fülle ihrer Gewalt. Mit hartem Schritte wandelte das Fatum über des Menschen Haupte hin und lenkte ihn mit ehernem Scepter auf dem Wege seiner That. Die moderne Menschheit dagegen steht auf dem Boden des subjektiv-freien Selbst, das aus sich sein Schicksal gestalten mag, je nachdem es sein Menschenrecht gebraucht zum Guten oder Bösen. Der Gang des Schicksals erscheint hier als die sittliche Dialektik der Person, die daher in der modernen Tragödie ihrerseits entsprechenden Ausdruck finden soll. War Shakspeare groß, so war er es vor Allem eben in der Kunst, womit er jene Dialektik in tragischer Tiefe und Bedeutung, wie kein Anderer, durch die Handlung auseinanderlegte. Eine natürliche Folge dieses Unterschiedes mußte nun wohl seyn, daß die alte Dichtkunst auch die Genesis der Handlung vielfach an äußerliche und allgemeine Momente knüpfte, die Personen mehr in dem Lichte der vaterländischen Gesammtsitte erscheinen ließ, als in dem stillen Selbstbilden des Gemüths und unter den Bedingungen moralischer Überzeugungen, daß sie mehr typische Grundideen darstellte als rein individuelle Charaktere, in ihren Tugenden und Thaten mehr die objektive Großartigkeit des öffentlichen Lebens versinnlichte, als die tieferen Geheimnisse des innern Menschen offenbarte. Göthe hat nun gerade darin seinen Dichtergenius auf's herrlichste bewährt, daß er, während bei Euripides die Handlung und ihre Motive fast ganz in die äußerliche Sphäre verlegt

erscheinen, während Fortschritt und letzte Entscheidung durch objektive Göttermacht (Orakelspruch, Eumenidenrache, zuletzt durch Athene's Wort) herbeigeführt wird, den schönen Sinn der Sage vermenschlicht, das Schicksal aus der Höhe des Olymps in die Seele der handelnden Personen überführt, den Bann der Sünde löst durch Gesinnung, Liebe und Wahrheit, und die Gewalt der dunkeln Höllenmacht bricht durch die sittliche Schönheit eines gotterfüllten Sinnes.

„Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele!"

flehet Iphigenie die Olympier an und enthüllt uns hiermit, wie tiefsinnig das Höchste in ihr selber wohnt und wohnen soll. Indem nun unser Dichter durch das ganze Stück die Macht des Herzens und das Recht persönlicher Gesinnung walten läßt, dabei aber auch zugleich die volle Helle antiker Form und Wahrheitsreine über Inhalt und Darstellung verbreitet, ist es ihm gelungen, die schwere Aufgabe zu lösen, die antike Welt im Lichte unsrer Gegenwart zu zeigen, das Griechenthum von seiner nationalen Schranke zu befreien und dennoch seinen Geist fest zu halten und dem unsern zu vermählen, sowie rückwärts den Zauber der Romantik auf die gediegene Gestalt der alten Kunstzeit hinzuleiten. Auf der stillen Größe des antiken Lebensgerüstes ruhend, mit der edlen Würde der alten Muse den Gang der Handlung gehend, gekleidet in die Harmonie der maßbeherrschten Form, getragen von der Einfalt und Erhabenheit des Gedankens, bewegt sich die Dichtung in dem Farbenspiele unserer Phantasie, auf dem Boden seelenvoller Innerlichkeit, persönlicher Selbstvertiefung und germanisch-christlicher Weltanschauung. Wie die Liebe der Mittelpunkt unsers Lebens und unserer Sitte ist, so erscheint sie hier in ihrer schönsten Macht und in ihren edelsten Richtungen als das herrschende Motiv, und wie wir die Liebe im Weibe vornehmlich anzuschauen wünschen, so sammeln sich auch hier alle ihre warmen Strahlen in Iphigenien's schöner Frauengestalt, um von ihr auf Jegliches erwärmend und erleuchtend zurückzufallen und als Friedenssonne den trüben Himmel zu erhellen. Die Liebe rührt und mildert den Scythenkönig Thoas, die Liebe ruft die trauernde Iphigenie zu Vaterland und zu verwandten Griechen, die Liebe löst des Bruders Schicksal und schlingt als Freundschaft um Alle das Band der Treue und

des Vertrauens. — Und tritt man nun dem trefflichen Gemälde näher, um seine Ausführung genauer anzusehen, so hat man sogleich das vollkommenste Ebenmaß zu bewundern, womit das Ganze sich entfaltet, nicht minder die hohe Kunst, die in gleicher Reinheit durch das Kleinste wie das Größte dringt und nur zu dienen scheint, die Einfalt der Natur selbst dem Auge näher zu bringen. Kein Zug ist verfehlt, kein Wort umsonst gebraucht, Kraft und Milde, Ernst und Heiterkeit, Gefühl und Gedanke gehen Hand in Hand zusammen, und der Ton der Wahrheit spricht aus Allem. In dieser Hinsicht hat Solger Recht, wenn er meint [1]), daß das Stück dem Sophokles näher stehe, als irgend sonst einem Griechen. — Ein weiterer Vorzug bewährt sich in der Art, wie die Heroenwelt und ihre titanische Verworrenheit, die grauenvolle Nacht der Unthat und das furchtbare Nachewerk des Schicksals in den Hintergrund gestellt und bloß zur Folie gemacht erscheint für das edle sittliche Walten, das der Dichter vor uns auszubreiten gedenkt. Wenn Iphigenie das düstere Gemälde ihrer Ahnherrnwelt, welches sie dem Thoas vor die Augen führt, mit den Worten schließt:

„Und viel unseliges Geschick der Männer,
Viel Thaten des verworrnen Sinnes deckt
Die Nacht mit schweren Fittigen und läßt
Uns nur die grauenvolle Dämmrung sehn,"

so hat sie den eigentlichen Punkt bezeichnet, von welchem ihre hohe, klare sittliche Innigkeit sich wiederspiegeln soll. Es ist in der That ein ebenso schöner als glücklicher Gedanke, die dämonische Ungeheuerlichkeit eines schicksalverfallenen Geschlechts und in ihm zugleich einer gewaltdurchherrschten Zeit zu enden und die Menschheit mit sich selbst zu sühnen durch die Huld der Sitte einer edlen Jungfrau, die, selbst diesem Stamme entsprossen, aus frommer Liebe zu ihm Alles wagt, um seinen finstern Bann zu lösen. Mag dieser Gedanke auch der alten Sage zum Theil zu Grunde liegen, so ist es doch unsers Dichters Ruhm, dessen tiefen Sinn gefaßt und den Kern von der harten Schale, womit ihn Zeit und Volksansicht umschlossen hielt, befreiet und in seiner Reinheit hervorgebildet zu haben; wie er denn in dem ganzen Stücke die Idee des Menschlichen aus der griechisch-nationalen Beschränktheit empor-

1) Nachgelassene Schriften, herausgeg. von Tieck und Fr. v. Raumer I. S. 125.

gehoben hat zur Allgemeinheit des Geschlechts. — Der Gang der Handlung selbst aber ruhet wesentlich auf der Begegnung zwischen Iphigenien's sittlicher Gemüthsschönheit und der Kraft des noch rohen Barbarengeistes. Thoas, der Scythenfürst, wird durch ihre Anmuth bezwungen, durch den Adel ihrer Persönlichkeit zu milder Gesinnung umgestimmt. Nicht Athene's Befehl nöthigt ihn, wie bei Euripides, die fremden Gäste ziehen zu lassen, sondern das offene Bekenntniß, das Wort der Wahrheit, die er von der Priesterin vernimmt, und von der diese so schön zu sagen weiß:

„Es hört sie Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt."

Wenn Orest zu Thoas spricht:

„Gewalt und List, der Männer höchster Ruhm,
Wird durch die Wahrheit dieser hohen Seele
Beschämt und reines kindliches Vertrauen
Zu einem edlen Manne wird belohnt,"

so spricht er den eigentlichen Sinn des Stückes selber aus. Ihn selbst heilt von seinem Wahnsinn kein Raub der Bildsäule, kein Opfer, noch, wie schon angedeutet, eine Gottheit, die vom Olymp ihm zu Hilfe kommt — ihn heilt Iphigenien's liebevolles Wort, die Einkehr in sich selbst, die Beseligung eines Traumes; das Gebet der Schwester, die treue Sprache des Freundes geben ihn darauf der Freude des Lebens, dem Lichte der Vernunft, der Freiheit zurück. Und wie schön steht dieses Bild der edlen Jungfrau zwischen den Männergestalten aufgestellt? In Bewußtseyn und Haltung einer Antigone vergleichbar, tritt sie aus der Mitte schwer bedrückender Umgebung vor den Betrachter hin, getragen von dem Adel der Gesinnung und der Sitte, jedoch zugleich durchdrungen vom Gefühle weiblicher Bescheidenheit, voll frommer Demuth und kindlichen Vertrauens, den Blick zu den Göttern gewendet, die That der Pflicht geweihet, erfüllt vom Drange, menschlich-schön zu wirken, ein Spiegel der Wahrheit wie der Güte. Wie Dianen's Bild am Himmel zieht ihre Gestalt durch die Handlung hin, milde Strahlen ausbreitend über die rauhe, dunkle Scythenwelt, die sie umgiebt, wie über die finstere Nacht der Ahnenzeit, deren Schauer sich zu ihr drängen, Frieden spendend Allen, die ihr nahen.

Dem ernsten Männersinne gegenüber will sie „nicht untersuchen, sondern fühlen nur," und meint, „ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz." So kennt sie nicht Haß noch Lüge, sie mag den königlichen Wohlthäter nicht mit Betrug und Undank lohnen, noch von ihm scheiden ohne Segen und ohne das Pfand der Freundschaft. Fortgeführt aus dem schönen Vaterlande in die unbekannte Fremde, aus der Mitte hellenischer Gesittung in die öde Welt der Barbarei, erscheint sie erfüllt von den süßen Erinnerungen an die Kindheit, voll Sehnsucht nach der Heimat und den Ihren, gedrückt von dem Gefühle der Verlassenheit, aber auch gehoben von der Größe ihres Sinnes, gleich fern von Leidenschaft wie Verzweifelung. Von ihr geht daher die Versöhnung aus, vor ihrem milden Geiste kann weder die Rohheit sich behaupten, noch die Willkür Unrechtes thun. Ihr Wort erringt Sieg und Befreiung. Der Scythe huldigt der Wahrheit, weil sie durch *ihren* Mund zu seinem Geiste und Gefühle spricht. — Wollten wir noch den sichern Fortschritt der Handlung, die Feinheit der Motive, die Art, wie die Entwickelung und Lösung nicht sowohl durch die Macht der Umstände, als durch die innere Beziehung der Gemüther und Charaktere zu einander herbeigeführt wird, wie die griechische Idee der Menschheit in der Verherrlichung der griechischen *Jungfrau* sich gleichsam christlich-germanisch modernisirt, wollten wir den Reichthum der Gedanken, die schönen Züge des Herzens, das tiefe und volle Pathos, welches die Darstellung erhebt, den reinen Klang und die hohe, edle Einfachheit der Sprache berühren, dabei das Treffende in der Charakteristik der Personen wie der Verhältnisse, die stille Sorgfalt, womit jeder Zug gebildet worden, näher bezeichnen; so würde ein weit größerer Raum, als uns vergönnt ist, erfodert werden, um das Schöne zu bezeichnen, was von allen diesen Seiten her dem Gedichte entsprießt, das nicht bloß als ein Symbol der Versöhnung *des Dichters mit sich selbst*, wie es Gervinus nennt, sondern als das Symbol der Versöhnung der Barbarei und Sitte, des Alterthums und der neuen Zeit, der äußern Welt und des innern Menschen, der Nothwendigkeit und sittlichen Freiheit vor uns steht.

Sowohl nach Zeit als Bedeutung tritt zunächst *Egmont* neben Iphigenie vor. Obschon bereits in Frankfurt (1775) begonnen, wurde das Stück doch gleichfalls ganz eigentlich in der

Mitte jener drängenden Verhältnisse, womit Weimar den Dichter umschloß, gebildet, unter dem Einflusse der italienischen Anschauungen in Rom wieder vorgenommen und „vollendet, ohne umgeschrieben zu werden." Es folgte dann 1788 der Iphigenie auf dem Fuße in das Publikum nach. Egmont war für Göthe „eine unsäglich schwere Aufgabe, die er ohne eine ungemessene Freiheit des Lebens und Gemüths nie zu Stande gebracht hätte." Daß übrigens diese persönliche Behaglichkeit und Seelenleichtigkeit sich bei der letzten Durcharbeitung wie ein frischer Frühlingshauch über das Ganze verbreitet habe, ist wohl zu erkennen. Wenn nun Iphigenie zunächst die Versöhnung des Dichters mit sich und die Vermählung der Idee mit der reinsten Form feiert, so zeigt Egmont den Übergang, die Zweiseitigkeit des Shakspearegeistes und der südlichen Formlust, den alten Freiheitsdrang und das Maß der rhythmischen Bewegung. Er ist ein poetischer Janus, der ebensosehr rückwärts als vorwärts blickt und das Schwanken des Zeitgeschmacks wie des Dichters selbst an sich schauen läßt. Daher müssen wir den sichern Ton, den gemessenen Schritt, die Konsequenz des Ganges und der Darstellung, wie wir das Alles in dem vorhergenannten Stücke gewahren konnten, zum Theil vermissen, ohne daß jedoch diese Unebenheiten die Einheit in Farbe, Richtung und Ausführung überhaupt wesentlich stören möchten. Vielmehr erscheinen sie als Mittel, die romantische Eigenthümlichkeit des ganzen Werks, wodurch es sich so einzig auszeichnet, zu erhöhen und zu beleben. Egmont ist nicht aus einem Gusse; es haben gleichsam zwei Principien und zwei Dichter an ihm gedichtet. Die „barbarischen Avantagen" der Romantik [1]) wollten sich nicht verdrängen lassen von den Harmonien der antiken Welt. Diese greifen daher auch nur stellenweise hinein und mäßigen im Bunde mit den lyrischen Partien den romantischen Drang. Das Stück liegt von dieser Seite her dicht neben den gleichzeitig umgearbeiteten Operetten Claudine von Villa Bella und Erwin und Elmire, und Göthe selbst nennt in seiner italienischen Reise den Egmont „ihren Nachbar." Man vernimmt die Klänge des musikalischen Landes, in welchem der Dichter daran

1) Werke, Bd. 40. S. 331 u. 332. (Anmerkungen zu Rameau's Neffen, wo Göthe auch das Recht des Genies zur Bestimmung der Dichtgattungen in Anspruch nimmt.)

bildete. Uns erscheint indeß dieses Eindringen des Gesanges, um sogleich dabei zu verweilen, hier keineswegs als etwas Fremdartiges oder Störendes, vielmehr paßt es ganz zu der Lyrik wie zu den Phantasien des Helden und ist geeignet, die tragische Wirkung gerade dadurch bedeutend zu steigern, daß es den Kontrast mit dem Schicksale, welches jenen treffen soll, in anziehender Weise hervorhebt. Überhaupt muß das Stück eben aus dem Gesichtspunkte musikalischer Romantik gefaßt und beurtheilt werden, um den tragisch-poetischen Werth desselben in seiner ganzen Eigenthümlichkeit gehörig zu würdigen. Wir möchten es daher vor vielen andern eine echt romantische Tragödie nennen und in der Art der romantischen Motivirung und Haltung seine eigenste Bedeutung finden. Der Charakter, den der Dichter uns als tragische Hauptperson vorführt, vereint alle Elemente einer idealen Romantik. Er ist Ritter in vollem Sinne des Worts, Held in Schlachten, seinem Könige ergebener Vasall, Freund der Minne und der Freiheit. Ihn nun, dessen Wesen und Lebenselement die Phantasie ist, der sich in ihrem sonnigen Gebiete allein bewegt, ihren sorglosen Träumen sich überläßt, der, ihren Freuden in Liebe und Genuß der Gegenwart hingegeben, das Gewitter nicht bemerkt, das über ihn heranzieht, und das er zum Theil durch jene unbefangene, besinnungslose Phantastik selbst veranlaßt hat, trifft mitten in dem Spiele seiner heiteren Laune die harte Hand des Schicksals, die mit seinen Träumen sein Daseyn zugleich zerstört. „Scheint mir die Sonne heut, um das zu überlegen, was gestern war?" In diesen Worten Egmont's haben wir den ganzen Mann. Mit dieser Lust an der Gegenwart lebt und stirbt er. Der Niederländer liebt ihn, „weil ihm die Fröhlichkeit, das freie Leben, die gute Meinung aus den Augen sieht," wie Soest, der Krämer, von ihm sagt. Seine Politik, sein Verhältniß zur Nation, zu seinem Lande, zu dem argwöhnisch-finstern König Philipp, dem ernst-bedächtigen Oranien, selbst zu Alba — Alles wird getragen von der Phantasie, Alles durchwirkt von ihren Bildern. Ganz und voll aber erscheint dieses Phantasieleben in dem Verhältnisse Egmont's zu Klärchen, und weit entfernt, dasselbe mit Schiller [1]) für eine bloße Episode zu halten, die, statt das Interesse

1) In der bekannten Recension des Stücks.

des Gegenstandes zu erheben, es nur schwächen und darum zu theuer erkauft seyn soll, müssen wir darin vielmehr eine Hauptbeleuchtung des Charakters und der ganzen Stellung des Helden finden. Freilich bringt uns diese vorgebliche Episode „um das rührende Bild eines Vaters, eines liebenden Gemahls," wie Schiller weiter bemerkt, da Egmont Gemahlin und Kinder hatte, die er innig liebte; allein das Alles gehört nun einmal nicht in Plan und Gesichtspunkt dieser Tragödie, die ja keine historische, sondern eine rein ideal-menschliche seyn soll, eine Tragödie durch und durch des Gemüths. Überhaupt hat Schiller, der im Einzelnen Manches treffend zu erinnern weiß, und mit ihm Viele jene eigentliche Grundidee des Stücks verkannt und daher auch Vieles mißkannt, was, auf sie bezogen, als wesentlich, als meisterhaft erfunden und behandelt erscheinen muß, wohin außer Anderm auch der verklärende Traum am Ende des Stücks zu rechnen ist, worin Schiller nur etwas Opernhaftes sehen will, höchstens einen sinnreichen Einfall, den er gern entbehrt hätte, um eine Empfindung rein zu genießen. Allein um eine bloße Empfindung war es dem Dichter überhaupt nicht zu thun, sondern um etwas bedeutend Höheres, um eine ideellere Wirkung. Sowie der Mann das Leben mit heiterem Blicke angesehn, so wie ihm Freiheit und Liebe gleich sehr Bedürfniß gewesen, ohne um Beide bedächtig sich zu mühen, sowie er gerade durch diese Sorglosigkeit, dadurch, daß er, wie Alba zu ihm sagt, „unvorsichtig die Falten des Herzens entwickelt," sein Schicksal herbeigezogen; so war es ein glücklicher Gedanke, gerade am Schlusse des so vollführten Lebens in einsamer Haft, wo sich die Einbildungskraft leicht belebt und Nahes und Fernes, Hoffnung und Furcht, Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart zu einem Bilde gestalten mögen, noch einmal das Licht seiner Phantasie in vollstem Glanze strahlen, ihn den Traum des Lebens noch einmal voll und wirklich träumen zu lassen. „Ja, sie waren's, sie waren vereint die beiden süßesten Freuden meines Lebens; die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt" — so spricht Egmont, da er aus dem Traume erwacht, und spricht er nicht damit das schöne poetische Geheimniß aus, welches der Dichter bei seinem Werke hegte? Muß nicht der tragische Effekt durch den Kontrast, daß auf diese lichte Sonne des schönsten Traumes unmittelbar die Nacht des Todes folgt, zu

bedeutsamster Höhe gesteigert werden? Wahrlich, wer mit Schiller behaupten mag, daß dadurch unserm Gefühle Gewalt angethan werde, muß sonderbare Gefühle zur Anschauung der Sache selbst mitbringen. Wie sehr aber Göthe hier den Standpunkt der Phantasie in der Weltanschauung behaupten wollte, zeigt auch die Art, wie er Klärchen schildert. Mögen Herder und Andere mit ihm in diesem Bilde die Nuanze zwischen Göttin und Dirne vermissen, uns scheint, daß beide Züge demselben gleich fremd und ferne bleiben. Hier sah Schiller besser, der Klärchen unnachahmlich schön gezeichnet findet und „durch nichts veredelt als durch die Liebe." Doch hat auch er versäumt, gerade auf das Phantastische besonders hinzuweisen, wodurch jene Liebe so eigenthümlich gefärbt wird. Die Schwärmerei überwiegt das Sinnliche, sie wirft um Klärchen's Liebe den Glanz des Ritters vom goldnen Vließe, wovon das liebe Mädchen so entzückt erscheint, und worin sie ein Symbol ihrer eigenen Liebe erblickt, „die sie ebenso am Herzen trägt," wie der Geliebte das Zeichen jenes Ordens. Sie liebt in Egmont nicht bloß den Mann, sie liebt an ihm all das Herrliche, das Glänzende, was ihn nach Stand und Rang, nach Ruhm und Volksliebe, in Kleid und Ritterthum umgiebt. Egmont ist das Ideal von Allem; er hat sie „die seinige" genannt, und das ist ihr das Höchste. Seinen Namen hat sie „in den Sternen oft mit allen seinen Lettern gelesen." Bezeichnend sind in dieser Hinsicht des Dichters eigene Worte, der ihre Liebe gleichfalls mehr „in den Begriff der Vollkommenheit des Geliebten," ihr Entzücken mehr „in den Genuß des Unbegreiflichen, daß dieser Mann ihr angehört, als in die Sinnlichkeit" setzen wollte [1]). In dieser Einigung der Liebe

1) Ital. Reise. Werke, Bd. 24. S. 146. Es führt leicht von der unbefangenen ästhetischen Würdigung ab, wenn man, wie bei uns Deutschen in der neueren Zeit Mode geworden ist, zuviel in einem Gedichte sucht und das philosophische Senkblei zu tief gehen läßt. So meint Rötscher in seinem sonst viel Treffendes enthaltenden Cyklus dramatischer Charaktere, „Klärchen sei die Trägerin des politischen Pathos der gesunkenen Niederlande." Wir können diese starke interpretative Idee ebenso wenig aufnehmen, als die, welche er dem Charakter Gretchen's im Faust unterlegt, von dem er sagt, daß in ihm „die drei großen Phasen der ewigen Geschichte des menschlichen Geistes, die Unschuld, der Fall und die Erlösung," dargestellt werden sollten. — Überhaupt müssen wir bei dieser Gelegenheit ein für allemal bemerken, daß wir

und Phantasie, wozu sich später noch der Muth der Heldin gesellt, womit sie den Geliebten durch öffentlichen Aufruhr befreien will, erscheint Klärchen so einzig in ihrer Art, so kunstvoll dem Phantasiegebilde Egmont's selber eingewebt, all ihr Streben ist so einfach rührend und wahrhaft motivirt, daß wir in der Galerie der Frauen kein Gegenbild zu ihr finden können.

Haben wir nun so auf den Standpunkt hingewiesen, von welchem aus das Stück zu fassen ist, wenn die eigenthümliche Tragik, die in ihm liegt, richtig gewürdigt werden soll, haben wir hinlänglich angedeutet, wie diese nicht sowohl in der Größe des Historischen zu suchen ist, als ganz und gar in der Persönlichkeit, wofür die Geschichte zunächst nur Mittel ist; so möchte wohl kaum weiter nöthig seyn, die Vorwürfe abzuweisen, die eben von dem Mangel an historischer Treue hergenommen werden, worauf zum Theil auch Schiller's Tadel geht. So wenig aber das Stück eigentlich geschichtlich ist, so glücklich ist die Geschichte benutzt worden, um die persönliche Tragik zu motiviren und in ihr hellstes Licht zu stellen. Eine mächtige, folgenreiche Umwälzung des Staats war ausgebrochen, von allen Seiten herrschte Gährung und stieg in rascher Entwickelung. Die Macht und der Argwohn der Regierenden hier, die Unzufriedenheit und die Widerstandslust des Volks dort traten mit jedem Tage drohender einander gegenüber. Unruhe, Furcht, Trotz, Mißtrauen, Aufregung aller Art politische wie religiöse, erfüllte die Gemüther. Die Großen des Landes standen bereits in offener Empörung, während die Bürger bereit waren, ihrem Beispiele zu folgen, oder in verderbliche Parteiung auseinander zu gehen. Da kam der eiserne Alba, der Henker des finsteren, rachesüchtigen Philipp, mit ihm zogen mörderische Schaaren, Tod und Schreckniss jeglicher Art. Die Gefängnisse füllten sich mit Verhafteten aus allen Ständen, die öffentlichen Plätze mit Schaffotten. Unter solchen Stürmen, Ge-

uns weder bei Göthe, noch auch später bei Schiller den vielen hyperphilosophischen Erklärungsversuchen irgendwie anschließen können, die diese beiden Dichter haben erfahren müssen. Die philosophische Erklärung eines Dichtwerks besteht überhaupt nicht darin, daß man bestimmte Schulideen darin aufweist. Durch solche tiefsinnige Wühlerei wird der freie, unbefangene ästhetische Sinn meistens verkehrt und verfälscht, und das Werk aus dem heitern Lichte, in dem es empfangen und geboren worden, in die trüben Nebel drückender Scholastik versetzt.

fahren und Drängnissen sehen wir nun Egmont mit dem Selbstvertrauen eines Unschuldigen, mit dem Leichtmuthe eines Jünglings hingehen, um sich des Lebens und der schönen Gewohnheit des Daseyns zu freuen. Er glaubt an Fürstenwort und Fürstengunst, während Betrug und Arglist, Gewaltstreiche und Verfolgung ihn allseitig umgeben. Er hört nicht das warnende Wort der Freunde, weil er mit flamändischer Offenheit auf die Gerechtigkeit der Sache bauet, die er noch vor dem schrecklichen Alba zu vertheidigen wagt, da dieser längst seinen Untergang beschlossen. Getragen von der Heiterkeit der Phantasie und dem Wohlwollen im Herzen, wandelt der Mann sorglos in dem Gewitterssturme, dessen Blitz ihn plötzlich treffen und verderben soll. Das Schicksal vernichtet den, der ihm zu leichtsinnig vertrauete, und hierin gerade sowie in dem eben bezeichneten Kontraste der objektiven Mächte und der subjektiven Freiheitsidee liegt die tragische Wirkung, womit das Stück jeden sinnigen Beschauer ergreifen muß. Ob nun Egmont mit jenem leichtmüthigen Charakter geeignet war, namentlich dem gewaltigen Alba gegenüber, der Träger des Tragischen zu seyn, hat man wohl gefragt und bezweifelt. Allein einerseits erscheint Egmont überhaupt schon deswegen von hinlänglicher Wichtigkeit, als er die Gunst des Volks in hohem Grade genoß, wodurch er den spanischen Gewalthabern bedeutend genug erscheinen mußte, ihre Aufmerksamkeit ihm zuzuwenden, andererseits tritt er auch vor Alba selbst mit einem Freimuthe auf, der diesem verdächtig und gefährlich genug dünken mochte, ja, um so gefährlicher, als Egmont von sich sagen durfte, „daß er nicht knickere, wenn's um den ganzen freien Werth des Lebens geht." Und sind jemals bedeutsamere Worte hoher politischer Gesinnung gesprochen, ist der staatsklugen Wahrheit irgend ein offenerer Ausdruck gegeben worden, als in dem Gespräche Egmont's mit jenem fanatischen Vollzieher einer ungerechten und schlechtberechneten Politik? Wir hören Lehren, auf die man jetzt und immer diejenigen hinweisen möchte, welche in kurzsichtigem Übermuthe das Volk ohne Volksgesinnung regieren wollen. Dabei ist der Gegensatz zwischen dem harten hinterlistigen Spanier, der „ein eherner Thurm ohne Pforte" dasteht, und dem unbefangenen, menschlich-vertrauenden Niederländer von höchster Bedeutung und Wirkung. — Gleich treffend ist die Gegenüberstellung von

Egmont und Wilhelm von Oranien. Dieser, schweigsam und beobachtend, „steht immer wie über einem Schachspiele und hält keinen Zug des Gegners für unbedeutend," während der Freund auf des Königs Gunst als breitem Grunde fußen mag. Wenn man übrigens dem Dichter als Fehler vorwerfen will, daß Oranien in seiner nur flüchtigen Erscheinung kaum motivirt sey, so ist dagegen zu bemerken, daß er gerade in dem Augenblicke erscheint, wo die Gefahr sich zur Katastrophe zu bilden anfängt, daß er den ganzen finstern Hintergrund der Lage uns plötzlich sehen läßt, und hiermit eben seine Rolle hinlänglich ausspielt. Ihn verweilen lassen, bis auch er von dem Arm der Rache erfaßt wird, ihn, den Umsichtigen, ohne Noth seinem Henker entgegenführen, wäre noch etwas mehr als ein dramatischer Schnitzer gewesen.

Sehen wir von andern Besonderheiten ab, wie z. B. von dem allerdings verfehlten, selbst widerwärtigen Brackenburg und seinem den Hauptcharakter nicht sehr hebenden Verhältnisse zu Klärchen, von dem wenig motivirten, etwas gezwungenen Zusammentreffen Egmont's mit Fernando, dem Sohne Alba's, im Kerker, einer Scene, die Schiller, freilich sonderbar genug, „meisterhaft erfunden und ausgeführt" nennt, wollen wir auch sonst manche kleine Nachlässigkeiten nicht genauer bezeichnen; so haben wir im Allgemeinen nur noch auf die große Kunst hinzuweisen, womit der Dichter uns die bedeutende Revolution zu veranschaulichen versteht, durch welche die Niederlande die Weltmacht Spaniens zuerst brachen und die Freiheit als Losungswort in die neue Geschichte Europa's führten, auf die sinnvolle Art, wie er so in dieser konkreten Erscheinung das Allgemeine des Geistes der Zeit vernehmlich ausgesprochen, nicht minder die Meisterschaft zu rühmen, mit der die politischen und bürgerlichen Verhältnisse, alle Elemente, alle Gegensätze, alle Wirren, aus denen sich die große Staatsbegebenheit und Egmont's Schicksal zugleich entwickeln sollten, sammt den persönlichen Beziehungen von Anfang an dargelegt und wie zu einem Überblicke ausgebreitet werden, in aller nationalen Eigenthümlichkeit und mit den sprechendsten Lokalfarben auf dem Grunde der gemeinsamen Volksthümlichkeit. War doch der Dichter, als er bei der Wiederaufnahme des Stücks in Rom in den Zeitungen von den Scenen las, womit in Brüssel

die neue Revolution, die eine Art Vorläuferin der französischen war, selbst überrascht über die poetische Anticipation, mit der er vor zwölf Jahren in der ersten Bearbeitung des Egmont diese Scenen treu geschildert. „Das Puppen- und Lappenwerk," wovon er selbst in Bezug auf Egmont spricht, hat sich nicht so vorgedrängt, daß dadurch die lebendigen Züge dieser Schilderung irgendwie verschwächt erscheinen möchten, auch tritt es vor der Frische, Bewegung und Energie des Dialogs und der ganzen Sprache alsbald zurück. Daß übrigens wie in dem ganzen Sujet, so in der Art und Weise der Verwebung der politischen Verhältnisse und Richtungen sich die Zeit der ersten Auf- und Abfassung bekundet, wo die Schwingungen der Freiheit die Jugendherzen durchzogen, ist nicht zu verkennen; wie es sich denn von dieser Seite her näher an Götz als an Tasso legt, mit dem es dagegen in Absicht auf das südliche Element und den Grundton des Hauptcharakters manche Züge theilt. Als politisches Gedicht ist es prophetischer (weil in sich wahrer) als irgend ein anderes aus jener Zeit drangvoller Vorahnung einer schicksalsschweren Zukunft, die eine neue Zeitrechnung in die Geschichte der Menschheit bringen sollte. Mit glücklichstem Instinkte wählte der Dichter diejenige Begebenheit der Vergangenheit, welche damals schon das Princip praktisch machte, was als das eigenthümliche des neuen Europa vom Schicksale bestimmt ist, die Freiheit des Menschen in der Überzeugung und unter dem Gesetze — die Einheit des Volks und des Staats. Egmont will vermittelnd hindurchschreiten, die Gegensätze zwischen Person und objektiver Gewalt, zwischen Volk und Regierung durch Vertrauen und Offenheit einen; allein die Geschichte fodert ein Höheres, sie fodert die Herrschaft der Freiheit in ihrer ganzen Resolutheit, durch ihre eigene Macht, die eben das Gesetz ist, was sie sich selber giebt. Die wahre politische Freiheit, welche dauern soll, darf nicht bloß auf zufällig-persönlichem Wollen ruhen, sie muß rein aus sich erstarken, wenn sie stark seyn und bleiben soll. So war denn Egmont's Tod die Verneinung alles Kompromisses der neuen Zeit mit dem Principe der Vergangenheit, zugleich aber, wie ihn der Dichter mit dem Scheine der Freiheit so kunstvoll umgiebt, das Triumphzeichen der letztern, die auf dem Schaffotte ihres Opfers die Fahne ihres Sieges erhob. Göthe's Egmont ist

daher, wie wir gesagt, das rechte poetische Prophetenwort der politischen Zukunft geworden [1]). Und so wiederholen wir denn, daß, mancher kleinen Fehler ungeachtet, das Stück als eine höchst gelungene romantische Tragödie gelten kann, und daß „die sehr zweideutige Größe" des Helden, wovon Gervinus spricht [2]), sich aus dem Gesichtspunkte, den wir hervorgehoben, wohl von selbst rechtfertigen dürfte. Daß auch Egmont mehr durch sich selbst, als durch die Macht gegenständlicher Verhältnisse untergeht, daß er, statt wie Oranien, die Gefahr zu meiden, sich ihr mit freiem Schritte entgegenbringt, statt im Kampfe zu erliegen, in lyrischer Seelenstimmung den Streich des Schicksals erwartet und empfängt, erinnert abermals an Göthe's eigenthümliche Tragik, die wir schon in Götz erkannt haben, und der wir bei ihm überall begegnen. Seine Muse fühlte sich nur der Tragödie des Gemüths gewachsen, nicht der der That. Hier gehen Göthe und Schiller auseinander, welchem Letztern die That das wesentlichste Bedürfniß war. Auch in Tasso, zu dem wir sofort uns wenden wollen, finden wir denselben Gang des Schicksals. Es ist die eigenste Natur des Subjekts, die ihn treibt und seinem Schicksale überliefert; auch hier umgeht der Dichter das Problem einer objektiven Tragödie, vor dessen Lösung er nach eigenem Geständnisse, wie wir schon angeführt, sich zurückzog, weil sie in seine subjektive Abgeschlossenheit störend einzugreifen drohete.

Tasso, der 1790 erschien, war ebenfalls bereits zehn Jahre früher angefangen und in Prosa vollendet worden. Auch ihn nahm der Dichter mit nach Italien, wo er ihn mit besonderer Sorge hegte und pflegte. Ihm zu Liebe entsagte er einem andern Plane, der ihn nicht wenig beschäftigte. Er wollte eine Iphigenie in Delphi schreiben, allein jenes alte Thema erfüllte ihn zu tief, als daß er dem neuen angemessene Aufmerksamkeit hätte schenken können. Tasso war so sehr sein Selbst, er hatte mit dessen Lage und Stellung so sehr das Eigene in seinen Erlebnissen und Schicksalen verwebt, daß eine Trennung von dieser Dichtung eine Trennung von dem eigenen Leben gewesen seyn würde. Von allen Papieren begleiteten ihn allein die ersten Akte des Tasso auf

1) Für Deutschland mag es freilich Mancher auch wohl ironisch-symbolisch finden, daß Egmont von der Freiheit träumt.

2) A. a. O. Bd. 5. S. 103.

der Fahrt nach Sicilien. Schon hatte er sich mit den rhythmischen Formen und Überzeugungen so befreundet, daß ihm die alte Arbeit weichlich und nebelhaft vorkam, und er die metrische Umbildung vornahm. Als er Rom darauf zum zweiten Male verließ, um es nicht wieder zu sehen, als er das Schmerzgefühl über den Abschied tief in sich durchlebte, da war es Tasso, dem er all „die süße Qual" überlieferte, woraus in den Lust- und Prachtgärten von Florenz die Stellen entstanden, die als Zeugen seiner damaligen Gefühle gelten können. Er verglich sein Schicksal mit dem des Tasso; der schmerzliche Zug einer leidenschaftlichen Seele, die zu einer unwiderruflichen Verbannung hingezwungen wird, geht durch das ganze Stück. Daher auch zum Theil jene Ausführlichkeit, womit dasselbe in mehreren Stellen behandelt worden ist, sowie wohl überhaupt das Vorwalten des rhetorischen Pathos in der dramatischen Bewegung und Fortleitung der Handlung. Erst nach der Rückkehr des Dichters schloß sich das Ganze bei einem zufälligen Aufenthalte in Belvedere bei Weimar ab, wo so viele Erinnerungen bedeutender Momente den Dichter durchwebten.

Auch im Tasso ist es nun, wie wir kurz vorhin gesagt, das Subjekt in seinem persönlich-idealen Freiheitsdrange, das uns der Dichter vergegenwärtiget, und es steht das Stück insofern auf demselben Grunde wie Werther, Götz, Egmont und Faust. Nur die Verhältnisse und Standpunkte sind verschieden, und vor Allem ist sogleich die Virtuosität zu rühmen, mit der es gelungen, diese neue Variation aus einem besondern Tone und in einem eigenen Takte auszuführen. Wenn im Werther die Selbstüberhebung des Subjekts sich durch den ganzen Drang gemüthlicher Abstraktion dem Rechte der Wirklichkeit entgegenstellt, wenn Götz Staat und Gesetz in seine Person verlegt, Egmont das freie Spiel seiner Phantasie der Macht der umgebenden Dinge zum Trotz behauptet; so soll im Tasso die Genialität des Dichters als das Princip der Wirklichkeit, als die schlechthinnige Berechtigung zur Geltung gebracht werden. Mit dieser genialen Subjektivität will sich der Held des Stücks an Alles wagen, „sich für ein einzig auserwähltes Wesen" halten,

„Das Alles über Alle sich erlaubt,"

wie Antonio sagt.

„Die letzten Enden aller Dinge will
Sein Geist zusammenfassen."

Am verwandtesten erscheint Tasso dem Werther zugebildet. Wie dort Göthe eine bestimmte Epoche mit ihren Stimmungen, die er selbst erfahren und deren Ableben er in sich beschließen wollte, individualisirt, so giebt Tasso seinerseits Rechnung und Facit eines eigenen Lebensstadium's des Verfassers, in welchem ihm wohl der Gegensatz zwischen Dichtung und Hofleben, zwischen dem Poeten und Staatsmanne, kurz, zwischen genialer Freiheit und objektiver Beschränkung oft genug zum lebendigen Erlebnisse geworden seyn mochte [1]). Auch war dieser Punkt in der Sturmzeit in Frage gekommen, und Klinger mühete sich genugsam ab, den Dichter und den Weltmann auszusöhnen, was ihm ebensowenig an ihm selber als in seiner bekannten Schrift, „Dichter und Weltmann" gelingen wollte. Die Abstraktion zwischen Beiden blieb bestehen. Wie nun in seinem Leben, so hat Göthe auch in diesem Gedichte gleichsam die Dialektik des besagten Konflikts und seiner Versöhnung durchgeführt, in diesem Processe aber auch zugleich den der Läuterung der subjektiven Persönlichkeit durch das Gesetz und Recht der gesellschaftlichen Sitte vorgestellt. Beides ist es, worauf wir hier besonders hinzuweisen haben. Das erste Jahrzehnt in Weimar hat uns Göthe gezeigt, wie er das Staatsgeschäft nach allen Richtungen hin versuchte, wie er die Stimme seiner poetischen Genialität oft verstummen ließ vor den Ansprüchen staatsmännischer Überlegung und Entsagung, wie er sich in seine Brust vertiefte den Gesellschaftsfoderungen gegenüber, die gemüthliche Welt ländlicher Idyllität sammt dem Glücke der Liebe pflegte in Mitte eines Hofs und seiner unvermeidlichen Äußerlichkeiten und ceremoniösen Nichtigkeiten. Auf Alles dieses haben wir aufmerksam gemacht und zuletzt hervorgehoben, daß er den zur höchsten Stufe getriebenen Kampf auf einmal entschied, indem er nach Italien eilte und hier in der heiteren Umgebung von Natur und Kunst die Beruhigung fand, zu der ihn damals sein ganzes Wesen drängte.

Ist nun jener Konflikt in seiner dialektischen Entwickelung und Lösung Hauptaufgabe, deutet selbst die kaum erwartete Wendung

1) Daß darum, wie Lewitz (über Tasso, Königsberg 1839) meint, „das Hofleben in seinem ganzen Umfange und tiefsten Wesen" die eigentliche Aufgabe des Gedichts sey, liegt uns fern, zu behaupten. Sonst vgl. auch Hinke über Tasso.

am Schlusse auf die rasche Weise hin, womit Göthe die Last des Druckes von sich warf, als sie die Fülle ihrer Schwere erreicht und ihm unerträglich geworden war; so müssen wir, noch abgesehen, was sonst im Guten oder Bösen von dem Gedichte sich sagen läßt, vor Allem anerkennen, daß jene persönliche Beziehung des Dichters auf das glücklichste zur Allgemeinheit der Idee erhoben worden. Wir glauben, mit einem Individuum und seinen besondersten Launen zu verkehren, und finden zuletzt das Schicksal der Poesie selbst versinnlicht. Daß es in dem Stücke nicht um eine bloße Anekdote von einer Liebesintrigue mit der Prinzessin von Ferrara zu thun ist, und daß letztere, wenn auch als stoffliche Grundlage dienend, doch keineswegs die eigentliche Substanz der Handlung ausmacht, vielmehr nur das Mittel bietet, diese in ihrem Entwickelungsgange zu stützen und in einem Gesichtspunkte möglichst zu versammeln, läßt sich nicht verkennen, wenn man das Ganze nach Anfang, Mitte und Ende faßt und damit seine eigentliche dramatische Konsequenz im Auge hält [1]). Zunächst nun finden wir auch hier das wesentlichste Interesse in den Hauptcharakter verlegt. Alle Momente der Handlung zielen darauf hin, diesen in seiner subjektiv-tragischen Bedeutung möglichst hervorzubilden. Jene Momente sind daher vorzugsweise solche, welche geeignet sind, die innere Persönlichkeit des unglücklichen Tasso herauszustellen. Die ganze Ökonomie des Gedichts zeigt demnach mehr ein Seelenleben, als sie eine bedeutende Begebenheit zur Entwickelung bringt. Die äußerliche Handlung ist sehr beschränkt und einfach, wogegen die psychologische Motivirung überwiegt, und der Proceß der innerlichen Gemüthsbewegung mit größter Kunst und Wahrheit versinnlicht wird. Der dramatische

1) Über die thatsächlichen Beziehungen, welche dem Tasso unterliegen, und denen man bei Betrachtung des Gedichts oft mehr als nöthig nachgefragt hat, kann hier nicht die Rede seyn. Es genügt zu bemerken, daß Tasso an dem Hofe des Herzogs Alphonso zu Ferrara längere Zeit gelebt, daß er bei diesem Fürsten zuletzt, man weiß nicht recht warum, in Ungnade fiel und sogar als Wahnsinniger zu langjähriger Einsperrung verdammt wurde, daß allerdings von einem vertrauten Verhältnisse Tasso's zur Prinzessin Eleonore bei italienischen Schriftstellern (z. B. G. Manso, einem Zeitgenossen Tasso's) die Rede ist, während Andere (wie Serassi) dasselbe bloß als ein Freundschaftsverhältniß darstellen. Übrigens war die Prinzessin unvermählt und schon an der Grenze ihrer Jugendjahre, als Torquato Tasso an den Hof ihres Bruders kam.

Punkt ruhet deshalb vornehmlich in den Personen, ihrer Stellung und Wechselbeziehung zueinander. Diese sind nun insgesammt nicht nur an und für sich höchst bedeutsam charakterisirt und mit meisterhafter Hand gezeichnet, sondern auch in ihrer Eigenthümlichkeit so gehalten und gruppirt, daß sie in ungezwungener und natürlicher Weise den Charakter Tasso's und in ihm die ideale Abstraktion der poetischen Subjektivität in vollkommenster Beleuchtung hervortreten lassen. Sowie diese Subjektivität überhaupt an der verständigen Positivität der staatsmännischen Welterfahrung und praktischen Wirksamkeit ihren Gegensatz hat, so ist auch die Entwickelung des Stücks wesentlich an den Kontrast zwischen Tasso und Antonio geknüpft worden. Tasso vertritt die poetische Idealität, Antonio die praktische Realität. Der Kampf dieser beiden Lebensprincipe wird in den zwei Männern und ihrem Zusammentreffen bei der größten Einfachheit mit solcher Wahrheit vor- und ausgeführt, daß man auch hier wieder die seltene Kunst des Dichters bewundern muß, die mit so geringen Mitteln so viel Schönes zu schaffen weiß. Ohne unerwartete Ereignisse, ohne Aufbietung gewaltiger Leidenschaften, ohne sonstige Hebel von Intriguen und Zufällen leitet sich Alles in natürlichem Gange aus dem Widerspruche und der Begegnung dieser beiden Charaktere ab. Tasso, den die Geschichte als einen Mann überliefert hat, in welchem die Genialität des Dichters mit der Laune individueller Abstraktion und Stimmung innigst verwebt erscheint, bot den glücklichsten Stoff, an dem sich die Idee des Stücks anschaulichst vergegenwärtigen mochte. Der historische Tasso, wie er namentlich in seinen Gedichten sich uns darstellt, war ein Dichter voll gemüthlicher Tiefe bei überwiegender Empfänglichkeit für das Schwärmerische und Romantische. Frühzeitig aus dem Kreise ernster Studien, denen er ohnedies nicht sehr geneigt war, in die unsteten Wechsel des Lebens hineingezogen, mit seinem Vater, Bernardo, der gleichfalls Dichter war, fast immer auf Wanderungen begriffen, konnte er seinem ohnehin reizbaren und beweglichen Charakter keine Festigkeit, seinen Gefühlen keinen Halt gewinnen. Das Sentimentale erhielt so das Übergewicht, und die Einbildung beherrschte das Wollen. Den Mittelpunkt seiner Dichtung bildet die Liebe, um welche er Heldenthum und Religion sich bewegen läßt. Schon der Ge-

genstand seines berühmten Epos, „des befreieten Jerusalem's," deutet auf jene Seite vorwaltender Romantik hin. Die Behandlung selbst aber beweist, daß es dem Dichter mehr darum zu thun war, den Stoff zum Träger seiner subjektiven Gemüthszustände und persönlichen Sympathien zu machen, als ihn in seiner eigenen gegenständlichen Inhaltlichkeit mit objektiver Wahrheit darzustellen. Überall erblicken wir darin mehr das Bild des Dichters mit seinen phantastischen, melancholischen und sentimentalen Zügen, als das Bild und den Sinn der Begebenheit, die er uns schildern will. Statt der in sich selbst zusammengehaltenen und in diesem Zusammenhalte fortschreitenden Handlung sehen wir eine Galerie empfindungsreicher, lyrisch gehaltener Episoden, eine Reihe schöner, anziehender Situationen und malerischer Einzelheiten. Der Dichter kann nicht Herr werden über seinen Gegenstand, sein Geist sich nicht des Geistes der Jahrhunderte jener mittelalterlichen Bewegung bemächtigen, sich nicht auf die Höhe der Zeit und in die eigenthümliche Fülle der Nationalität versetzen, um das Allgemeine jener geschichtlichen Weltthat in freier Schöpfung anschaulich darzubilden. Er selbst bleibt der Spiegel, aus dem Alles wiederstrahlt, seine Empfindsamkeit und Schwärmerei sind die Farben, womit er seine Helden und ihre Thaten schildert. Es ist „das Geheimniß einer edlen Liebe," was er „dem holden Liede bescheiden anvertraut." So ist denn das Epos des Tasso gewissermaßen nur die Totalisirung seiner lyrischen Gedichte, in denen er seine rechte Dichterweihe offenbart. Hier spricht die volle Wärme des Herzens und sie spricht in den reizendsten, seelenvollsten Tönen. Diese Laute sind es eben, welche der Göthe'sche Tasso uns so treu und klar wiederklingen läßt. Vergleichen wir nun mit jenen Zügen, die uns der Dichter in seinen Werken bietet, weiterhin die Berichte seiner Biographen, so haben wir eine Persönlichkeit, wie wir sie kurz vorhin bezeichnet. Das Talent erscheint vom Temperamente vorwiegend getragen und gefärbt, und durch das Grillenhafte der subjektiven Vereinsamung schlägt der Stolz des poetischen Bewußtseyns und des idealen Rechts. Daß Göthe in der Art, wie er die geschichtliche Wahrheit mit der freien Idee in diesem Charakter vermählt hat, ein Meisterwerk künstlerischer Charakteristik gegeben, welche um so höher steht, je vollkommener es gelungen ist, aus der Eigenthümlichkeit des Charakters das Schick-

sal desselben zu entwickeln, muß sich jeder sinnigen Betrachtung von selbst bekunden. Zunächst dem Tasso steht Antonio, das entschiedenste Gegentheil des Dichters, der, weil demselben die Grazien ausgeblieben sind, „nicht an dessen Busen ruhen kann." Mit musterhafter Konsequenz wie dort die ideale Überhebung des Poeten, ist in diesem Charakter die kalte Besonnenheit des Staatsmannes sammt der Unduldsamkeit des realistischen Praktikers vergegenwärtigt, wobei nur die Schärfe mißgünstiger Seitenblicke vielleicht weniger hätte hervortreten sollen. Hat Herder, wie man sagt, zum Theil zu Antonio gesessen, so möchte wohl hier das Motiv für diesen besondern Zug vornehmlich zu suchen seyn. Die dramatische Bedeutung aber liegt in der Gegenüberstellung und dem Begegnen beider Personen. Wie überaus trefflich berechnet erscheint es nicht, daß Antonio in seiner verneinenden Kälte gerade in dem Augenblicke mit Tasso zusammentrifft, wo derselbe auf dem Gipfel seines Glücks steht? (2. Aufz. 3. Auftritt.) Der kalte Griff in die Seligkeit, wovon dieser ganz erfüllt sich selber kaum noch faßt, ist von ungemeiner dramatischer Wirkung, um so mehr, als die ganze Scene mit dem Ende des Stücks, dem vertrauensvollen Hingeben Tasso's an diese nämliche Persönlichkeit, in höchstem Gegensatze liegt. Aber gerade hierin, dünkt uns, sammelt sich der eigentliche tragische Punkt des Stücks. Die Art, wie zwischen Beide die Prinzessin gestellt erscheint, wie sie in stiller Tiefe die Leidenschaft verbirgt, die sie zu dem jungen Dichter fühlt, wie sie das Recht der Sitte mit der Macht dieses Gefühls auszugleichen sucht und bei aller Hoheit fürstlichen Bewußtseyns die reinsten Züge weiblicher Zärtlichkeit bewahrt, zeigt uns ein Frauenbild, wie es nur unserm Dichter gelingen mochte. Neben dieser Kunst in der Zeichnung des Charakters der Prinzessin an und für sich ist aber besonders noch darauf zu achten, wie in ihre Charakteristik zugleich die wesentlichsten dramatischen Motive für den Zweck der Handlung gelegt worden sind. Eben das Maß nämlich, womit Lenore dem feurigen Enthusiasmus des jungen Freundes gegenüber ihre Leidenschaft beherrscht, dient auf's wirksamste, daß dieser sein eigenthümlichstes Wesen, sein volles persönliches Selbst hervortreten läßt. Leichter würde es freilich gewesen seyn, wenn Göthe, wie Viele wünschen, die Prinzessin mit gleicher Leidenschaftlichkeit, wie Tasso, gezeichnet hätte; allein das Leichtere ist nicht das Erste der

Kunst, die vielmehr sich da am meisten genügt, wo sie die Wahrheit der Sache aus der Tiefe der Verhältnisse selbst zur lichten Anschauung emporhebt. Unwillkürlich erinnert uns übrigens jene Gegenüberstellung an die von Werther und Lotte, wo auf der einen Seite gleicher Sturm der Leidenschaft und gleiche Verkennung der objektiven Ordnung drängt, während auf der andern gleiche Beherrschung des Gefühls, gleiche Achtung der Verhältnisse waltet. Könnten wir hier die vielen poetischen Schönheiten, welche die Dichtung im Einzelnen weiter bietet, genauer würdigen, so würden wir näher darauf hinweisen, wie kunstvoll schattirt die Erscheinung der Gräfin Sanvitale neben der Prinzessin zu Tasso steht, wie eigenthümlich abgewogen der Herzog Alphons zwischen Letzterm und Antonio in die Mitte tritt, so, daß sich das bedeutsamste Wechselwirken der Charaktere in ungezwungener Lebendigkeit der Betrachtung zeigt, und man kaum begreifen kann, wie Aug. W. Schlegel behaupten mag, keine der handelnden Personen sey so geschildert, daß man ihr Wohl und Weh mit vollem Herzen zu dem Seinigen machen könne [1]); wir würden auf die Sorgfalt hinweisen, womit nicht nur jeglicher Charakter, sondern jedes andere Moment in der Ausführung durchgearbeitet und behandelt worden, wir würden die klassische Vollendung und Ausstattung der Sprache rühmen, in der ebenso die Wahrheit des Gegenstandes als die innigste Bewegung des Gemüths ihren treuesten, einfachsten Ausdruck findet; wir würden an die Feinheiten der Gedanken, an das Treffende in den Maximen, an die Reife einer freien Welterfahrung, an die schöne Bildung erinnern, die aus dem Ganzen spricht und Zeugniß giebt von dem Ernste, womit ein langes Denken das Werk der Phantasie durchdrungen hat; wir würden endlich auch noch die Geschicklichkeit betonen, die sich in der Art und Weise zeigt, wie die südliche Natur, das Kolorit Italien's, seine Kunst und Dichtung, durch Handlung, Charaktere und Sitten scheint. Der Schluß, den Schlegel gleichfalls nicht ganz befriedigend findet, und worin Solger ein bestimmteres Hervorheben der Unsterblichkeit des Dichterruhms vermißt, dünkt uns vielmehr aus dem Gesichtspunkte des ganzen Stücks auf's vorzüglichste motivirt. Es kam ja darauf an, die Versöhnung des

1) Krit. Schriften, Thl. I. S. 15 ff. Auch Gött. gel. Anzeig. 1790.

Genius mit dem Gesetze der Wirklichkeit durchzukämpfen, das Gemüth des Dichters mit dem Verstande des Weltmanns auszugleichen. Alles drängt zuletzt zu diesem Punkte hin. In allmäliger, wechselseitiger Anerkennung werden Beide einander angenähert. Antonio kehrt den Adel der Gesinnung stets mehr und mehr heraus und gewinnt dadurch des jungen Dichters Vertrauen, der nun an demselben Felsen, an dem seine Einbildung scheitern sollte, sich mit dem besseren Reste seines Selbst halten und retten will. Dieses Hingeben an das Recht der Welt, nachdem noch kurz zuvor das Herz im heftigsten Sturme emporgeschlagen, ist von wahrhaft tragischer Rührung. Das Höchste, die Versöhnung der Idee mit der Welt, wird durch den höchsten Schmerz der ersten selbst errungen. Der Weltmann scheint zu siegen, allein der Dichter weiß, daß er bei diesem Siege die Ehre der Dichtung rettet. Denn Eines bleibt ihm, die Thräne des Schmerzes und, was ihm vor Allem beschieden und ihm über Alles geht, die

„Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle seiner Noth zu klagen."

Da, wo der Mensch in seiner Qual verstummt,
„Gab ihm ein Gott, zu sagen, wie er leide."

Der Schluß ergreift in dieser harten Entsagung um so tiefer, je entschiedener der Kontrast ist zwischen dieser winterlichen Entlaubung und dem Frühlingshimmel, mit dessen blumenreichen Kränzen die Liebe am Anfange des Dichters Stirn umwindet und ihn zur höchsten Seligkeit des Lebens zu weihen scheint. — Und so haben wir denn auch hier wieder eine Tragödie des Gemüths, das, indem es nur sich selber leben und genügen will, sich sein eigenes Schicksal selbst bereitet. Die Natur des Menschen ist sein Schicksal. Zu diesem Thema Göthe'scher Weltansicht giebt Tasso einen neuen poetischen Kommentar.

Wie weit der Dichter in diesem Stücke seinem fürstlichen Gönner und dessen Hofe in Weimar Rechnung getragen, mag hier im Besondern unerörtert bleiben. Jedenfalls aber darf man es als einen nicht geringen Vorzug gelten lassen, daß es ihm gelungen ist, ohne seinen Genius der Schmeichelei zu opfern, das Bild der Gegenwart und ihrer Gunst in dem ähnlichen Bilde der Vergangenheit abzuspiegeln, in Ferrara Weimar zu idealer Anschauung vorzustellen. Daß die Produktion übrigens wegen der vor-

herrschenden Innerlichkeit der Handlung wenig theatralisch ist, erkennt man leicht; auch hat der Dichter dieses selbst gefühlt. Er meint sogar, daß die Erscheinung auf dem Theater beinahe unmöglich sey, und zwar nach seiner Ansicht wegen der theilweisen Ausführlichkeit in der Behandlung [1]). Es kommt in dieser Hinsicht freilich Alles auf die Kunst der Schauspieler an, wie auf Bildung und Geschmack des Publikum's.

Wollten wir in der Betrachtung der Werke, welche in die Zeit der italienischen Reise und von da bis zur näheren literarischen Verbindung mit Schiller fallen, die dramatische Seite ohne Unterbrechung verfolgen, so müßten wir nun vor Allem dem Faust unsere Aufmerksamkeit zuwenden, der 1790 in seiner ersten fragmentarischen Gestalt erschien und, theilweise gleichfalls in Italien berücksichtigt, dem Kern nach aber aus den früheren Jahren stammend, die bedeutsamste Darbildung der bisher charakterisirten Subjektivitätsdrängnisse, wie sie sich in Göthe selbst individualisirten, enthält und gleichsam eine dramatische Koncentration des Götz, Werther, Egmont und Tasso bietet. Da dieses Werk indeß fortwährende Ergänzungen und Erweiterungen erfuhr und in seinem zweiten Theile erst 1831 vollendet wurde, mithin, wenn wir seinen ersten Anfang gewissermaßen schon in die Straßburger Zeit zu verlegen haben, die ganze literarische Laufbahn des Dichters, wie die wichtigsten Gemüths- und Geisteserlebnisse desselben in sich zusammenfaßt; so scheint es der Sache und chronologischen Foderung zugleich angemessen, mit diesem Gedichte die gesammte Betrachtung zu schließen und in ihr die Summe des reichsten poetischen Wirkens und Lebens zu ziehen. Für jetzt also davon absehend, wollen wir in wenigen flüchtigen Worten die dramatischen Nebenwerke, die dieser Zeit angehören, heranführen und später die übrigen Produktionen, namentlich die römischen Elegien, einer kurzen Charakteristik unterziehen. Jene ersteren sind nun ganz eigentlich aus dem Verhältnisse Göthe's zur französischen Revolution hervorgegangen, und in der That nur der Ausdruck der ganz äußerlichen persönlich-zufälligen Auffassungsweise, womit der Dichter sich damals jenem großen Ereignisse gegenüber subjektiv einrichtete. Schon haben wir in der allgemeinen Charakteristik desselben

1) Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 251.

zu bemerken gehabt, wie er bei seiner eigenthümlichen Persönlichkeit die gegenständlichen Dinge und Ereignisse nur insofern auf sich wirken ließ und mit ihnen in Wechselbeziehung trat, als er fühlte, sie in sich aufnehmen, verarbeiten und in das eigene Selbst umwandeln zu können, ohne sich davon in der Ökonomie seines Innern gestört oder bedrängt zu finden. Daher die Neigung, Alles, was entweder durch Häßlichkeit, sinnliche Zudringlichkeit oder die Gewalt der Äußerlichkeit ihn beunruhigen und in die wohlbestellte Hausordnung seines Gemüths bedrohlich eingreifen konnte, von sich abzulehnen.

Was die Revolution angeht, so gesteht Göthe selbst, „daß ihn gerade in dem Momente, als die ungeheueren Weltbegebenheiten Jedermann innerlich beunruhigten, äußerlich bedrängten, das rastlose Bestreben, sich nach allen Seiten auszubilden, überfiel." Gesteigert wurde aber seine anfängliche Gleichgültigkeit zu vollkommener Abneigung, als die Revolution in raschem Schritte mit ihrer überwältigenden Macht immer weiter in die Mitte einer faulen Gegenwart vordrang und einen Gang annahm, vor welchem nichts bestehen bleiben mochte, als sie sich mit Mitteln und Handlungen umgab, die, in der Nähe angeschaut, selbst den kräftigsten Blick verwirren und zurückscheuchen durften. Hinzu kam bei ihm die durch Gewohnheit und Verhältnisse genährte und persönlich gewordene Achtung vor der fürstlichen Würde und den bestehenden Formen ihrer Erscheinung, was bei ihm um so wichtiger war, als er, von Natur der Ehrfurcht vor Höherem zugeneigt, die aristokratische Haltung, der Menge gegenüber, liebte [1]). Doch mochte er das Unrecht, welches die Gewalt bisher gegen eben diese Menge geübt, keineswegs verkennen und er meint, man solle nur redlich seyn gegen den Pöbel und ihn zum Menschlichen anziehen, so werde er sich schon mäßigen [2]). Wie sehr ihn übrigens jene Auflehnung der Weltgeschichte

---

1) „Ursprünglich eignen Sinn
Laß dir nicht rauben.
Woran die Menge glaubt,
Ist leicht zu glauben."

Zahme Xenien. V.

2) Vanet. Epigr. N. 56. Über die Revolutionsberedsamkeit sagt er ebendaselbst:

gegen die Anmaßung der privilegirten Menschen und gegen die Nichtswürdigkeit ihres Gefolges empörte, spricht er mehrfach aus. „Alle Freiheitsapostel — sie waren ihm immer zuwider.“ (Venet. Epigr.) Er konnte es Reichardt nicht vergeben, daß er sich mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen, „während er, die gräulichen und unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durchblickend, ein für allemal am Bestehenden hielt, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, er sein Lebenlang bewußt und unbewußt gewirkt hatte.“ Diese Gesinnung „konnte und wollte er nicht verhehlen [1]).“ Der Umsturz alles Vorhandenen schreckte ihn, „ohne daß die mindeste Ahnung ihm zusprach, was denn Besseres, ja nur Anderes daraus erfolgen solle.“ Es verdroß ihn, „daß dergleichen Influenzen sich nach Deutschland erstreckten, und daß verrückte, ja unwürdige Personen das Heft ergreifen sollten [2]).“ Obwohl daher selbst mehrfach in die Mitte der Bewegungen hineingezogen, erst nach Breslau gefodert, wo der Krieg gegen Frankreich sich in den sichtbarsten Zeichen bewaffneter Stellungen ankündigte, dann selbst theilnehmend an dem Feldzuge in der Champagne (1792), wußte er sich überall auf sich zurückzuziehen, und statt dem großartig-bedeutsamen Schauspiele ernst und muthig in's Gesicht zu sehen, beschäftigte er sich dort mit vergleichender Anatomie und ließ sich hier von einigen Theilen des Fischer'schen physikalischen Wörterbuchs begleiten. Und so mag er es denn wohl selbst wunderlich finden, daß „er in der bewegtesten Welt als ein Einsiedler in sich selbst abgeschlossen lebte.“ Aus jenen Stimmungen nun gingen ganz eigentlich der Bürgergeneral, die Aufgeregten und die

---

„Mir auch scheinen sie toll — doch redet ein Toller in Freiheit
Weise Sprüche, wenn, ach! Weisheit im Sklaven verstummt.“
N. 58.

1) Tages- und Jahreshefte. W. B. 27. S. 42.

2) „Aber wie sollte die Welt sich verbessern? Es läßt sich ein Jeder
Alles zu und will mit Gewalt die Andern bezwingen,
Und so sinken wir tiefer und immer tiefer in's Arge.“
Diese Verse schob Göthe in seine Übersetzung des Reineke Fuchs ein, an der er damals arbeitete.

Unterhaltungen der Ausgewanderten hervor; auch der Groß-Cophta gehört seiner Tendenz nach hierher. Der Reineke Fuchs wurde in gleichem Sinne vorgenommen. Dieser begegnete ihm „bei der damaligen widerwärtigen Art, sich an die unvermeidliche Wirklichkeit halb verzweifelnd hinzugeben," als wünschenswerthester Gegenstand. Von Gottsched's prosaischer Bearbeitung der berühmten Thierfabel unterstützt, ging er (1795) an die metrische hochdeutsche Umbildung der „unheiligen Weltbibel," weil ihm die Arbeit zu Hause und auswärts zu Trost und Freude gereichte. Sie folgte ihm zur Blokade von Mainz, und während ein Tag dieser wiedereroberten Stadt ihm „Symbol der gleichzeitigen Weltgeschichte" war, diente ihm jenes Buch „als eine Übung in Hexametern," die freilich auch im Ganzen das Gepräge des Exercitium's nicht verleugnen können. Es gefiel ihm, daß in dieser Dichtung Alles, „wenn auch nicht musterhaft, doch heiter" zugehe, und der gute Humor nirgends gestört erscheine. Daß in solcher lächelnden Behaglichkeit, womit er die schrecklichen Übel der Gesellschaft von damals beleuchten wollte, etwas Beleidigendes liegt, wenn man das Ungeheuere der Zeit bedenkt, gestehen wir mit Gervinus willig zu. Wie er bezügliche, seine antirevolutionäre Gesinnung bekundende Verse einschob, haben wir so eben zu bemerken Gelegenheit gehabt.

Zunächst steht nun der Groß-Cophta, welcher, wie so eben gesagt, seiner Haupttendenz nach in die bezeichnete Atmosphäre der Revolutionsantipathie gehört, als deren erstes eigentliches Symptom die wunderliche Produktion uns entgegentritt. Zwei Richtungen begegneten sich in den achtziger Jahren in der Gesellschaft und zeigten, wohin man auf dem Wege der emancipativen Strebungen gelangen wollte. Einerseits war es die politische Freisprechung des Subjekts gegenüber dem absoluten monarchischen Dogma, andererseits die gewalt- und geheimnißsüchtige Selbsthilfe, womit die fortdrängende Individualität sich zu befriedigen suchte. Mit den revolutionären Bewegungen verband sich so theilweise der Ordensmysticismus, der, von der Rosenkreuzerei ausgehend, sich besonders in Deutschland fast epidemisch verbreitete und in mancherlei Richtungen und Formen zur Erscheinung kam. Wunderkuren, Geisterseherei, Zauberkunst, abergläubische Phantastik aller Art hatte sich vielfach der Gemüther bemächtiget. Cagliostro, ein

Sicilianer aus Palermo gebürtig, wußte sich dieser Stimmung zu bemächtigen, um sie zu allerlei Betrügereien und Täuschungen zu gebrauchen, überhaupt eine umfassende Mystifikation auszuführen. In Frankreich hatte längst die Revolution ihre Nähe in unzweideutigen Zeichen angekündigt und sich zunächst gegen den Hof, namentlich gegen die Königin Antoinette gewendet. Diese wurde nun in die berühmt und berüchtigt gewordene Halsbandsgeschichte, welche 1785 in Frankreich so ungemeines und bedrohliches Aufsehn erregte, verflochten und gelegentlich bedeutend kompromittirt. Cagliostro spielte in der Intrigue mit seiner Geheimkunst eine bedeutende Rolle. Auf Göthe hatte die Geschichte gleich anfangs „einen unaussprechlichen Eindruck" gemacht und ihm „den unsittlichen Abgrund in dem Stadt-, Hof- und Staatsleben sammt seinen greulichsten Folgen gespensterhaft eröffnet." Er verfolgte den bezüglichen Proceß mit größter Aufmerksamkeit und bemühete sich bei seinem Aufenthalte in Sicilien um nähere Nachrichten über den vorgeblichen Grafen Cagliostro (Joseph Balsamo) und seine Familie. Um nun dieses Stoffes, der sich bei ihm gesammelt und sich durch die Beziehungen zu der eben eintretenden Revolution an Druck und Furchtbarkeit für ihn bis zum höchsten Grade gesteigert hatte, los zu werden, verwandelte er nach gewohnter Weise das ganze Ereigniß unter dem Titel Groß-Cophta (wie sich Cagliostro wohl zu nennen beliebte) in ein Drama, und zwar ursprünglich in eine Oper, später in ein Schauspiel. Das Stück, welches er schon 1789 schrieb, das aber erst 1792 erschien, steht hinsichtlich seines Verhältnisses zu den mystischen Verirrungen jener Zeit mit andern, z. B. dem Geisterseher von Schiller, auf gleichem Boden, erinnert aber in seiner Weise an Eigenes bei Göthe selbst, der für derlei Kuriosität von jeher gewisse Sympathie gehabt hatte, wie er ja denn schon in Straßburg seine alchymistisch-kabbalistischen Liebhabereien sorgfältig vor Herdern zu verbergen suchte. An- und Nachklänge der Art vernehmen wir in Wilhelm Meister, in Faust, auch in den Wanderjahren. Das Stück mit den trüben Seitenlichtern, welche es auf die politische Lage der Dinge fallen läßt, gehört nach Erfindung, Ausführung und ganzer Haltung zu den schwächsten Produktionen der Göthe'schen Muse. Es wollte und konnte auch wohl nicht leicht Jemanden gefallen. Am wenigsten waren Göthe's Freunde davon erbauet, die Besseres von ihm

zu erwarten sich berechtiget glaubten. Der Gegenstand ist weder in seinem Ernste, noch nach seiner komischen Seite hinlänglich erfaßt. Für jenes fehlt die Vertiefung in das Verhältniß zu dem Schicksale eines alten Reichs und seiner Königsfamilie, für dieses die humoristische Entschiedenheit und Frische der Charakteristik der thörichten Epidemie, worauf es doch ankommen sollte. G. Forster konnte so wenig klug aus dem Dinge werden, daß er zur Ehre Göthe's meinte (wie er an Heyne schreibt), es sey eine Satire auf das fahrige Publikum, das Göthe nicht verstehen und würdigen wollte. An Jacobi drückt er sich in ähnlicher Weise aus, bezeichnet aber zugleich in wenig treffenden Worten die ganze poetische Nichtigkeit des Stücks in Absicht auf Empfindung, Charakteristik und Dialog, den er einen „platten, hochadeligen Alltagsdialog" nennen will.

In dem Bürgergenerale und den Aufgeregten rückt Göthe der eigentlichen Revolution näher, allein in der That nur, um seine bezügliche Unmacht zu dokumentiren, die ihm nicht gestattete, sich der Größe der Sache zu bemächtigen. Das erste Stück (1793), welches nicht verschmäht, als zweite Fortsetzung der beiden Billets, eines französischen Lustspiels des Grafen Florian, aufzutreten [1]), giebt sich die Miene, als wollte es jene Tragödie der Weltgeschichte parodisch behandeln. Sehen wir von der poetischen Sünde ab, die Poesie auf so kleinliche Weise zur Verspottung des höchsten Ernstes der Idee zu mißbrauchen, wie es hier geschieht, wo die „Sache der Freiheit und Gleichheit" von einem albernen Kerl, Schnaps genannt, vertreten werden soll, auf den der Dichter sich etwas Absonderliches zu gute thut [2]), und bezeichnen wir bloß die ästhetische Seite des Stücks, so ist, um es in zwei Worten auszusprechen, nicht leicht eine lahmere, witzlosere und plattere Satire geschrieben worden, als dieser vorgebliche Humor enthalten soll, dessen genauere Analyse wir füglich unterlassen können. Ganz charakteristisch für den Göthe'schen antirevolutionären Quietismus klingt die salbungsvolle Predigt, welche der Edelmann zuletzt zur Erbauung der politisch Gläubigen hält, der da meint, daß „die aufrührerischen Gesinnungen ganzer Nationen keinen Einfluß

1) Die erste Fortsetzung ist von Anton Wall (C. L. Heine) und führt den Titel „der Stammbaum."

2) Tages- und Jahreshefte.

haben werden," und „daß man den politischen Himmel allenfalls einmal Sonn- und Festtags betrachten solle," ohne sich bei dem eigenen heitern Himmel viel darum zu kümmern, wenn in der Nachbarschaft „unglückliche Gewitter unermeßliche Fluren verhageln." — Die Aufgeregten (in demselben Jahre) lassen gleiche Stimmungen von einer andern Seite her sichtbar werden, und es will nicht viel sagen, daß ein schwatzhafter Chirurgus und ein pedantischer Magister die große Aufgabe der Zeit und Menschheit in ihrer philisterhaften Weise vertreten und damit ein schlechtes deutsches Licht auf dieselbe fallen lassen. Man merkt es dem Dichter an, er will dem Demokratismus gern dem Aristokratismus gegenüber Rechnung tragen, kann es aber nicht über sich gewinnen, mit der Sprache ordentlich herauszurücken, und macht daher in der That doch dem letztern seine hergebrachte, gewohnte Verbeugung. Er kann sich der scheinbaren Unparteilichkeit ungeachtet nicht enthalten, seine Antipathie gegen die Gleichheit in dem Baron durchblicken zu lassen, der auf sie stichelt, indem er meint, „der Magister halte wahrscheinlich auch die Hasen für seines Gleichen und scheue sich darum, ihnen was zu Leide zu thun." Die demokratisirende Gräfin, die heroisch genug ist, keine Ungerechtigkeit mehr dulden zu wollen, selbst auf die Gefahr hin, unter dem verhaßten Namen einer Demokratin verschrieen zu werden, hütet sich nichtsdestoweniger recht sehr, für die gerechte Sache zu warm zu werden. Daß nun bei solcher Amphibienkonstitution, bei solcher Halbheit der Überzeugung keine poetische Auffassung und Darstellung möglich, braucht nicht erinnert zu werden. Auch leidet die Produktion an gänzlicher Abgestorbenheit, mag man die Handlung oder die Charaktere und Gesinnungen betrachten. Selbst der Dialog, sonst unsers Dichters Virtuosität, ist matt und meist gezwungen. — Obwohl novellistisch ausgeführt, gehören doch die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten im Wesentlichen derselben Seite an, wie sie denn auch zum Theil gleichzeitig (1793) geschrieben wurden. Gedruckt erschienen sie zuerst (1795) in Schiller's Horen. Sie geben in der sorglosen Art, wie die Personen die gewaltigen Ereignisse und die daran sich knüpfenden Schicksale gleichsam wegphantasiren, einen eigenthümlichen Beweis von der poetischen Kurmethode des Dichters, die wir an ihm bereits hinlänglich kennen gelernt haben. Sowenig die schlecht verhehlte Lust,

Erwartung zu erregen, um sie durch prosaische Auflösung zu täuschen, sowenig überhaupt die Mystifikation, der man hier, wie sonst oft bei Göthe, begegnen muß, und die auch Schiller gleich anfangs witterte, indem er meinte, daß der Dichter „im Verlauf dieser Produktionen mit der Auslegungssucht oft sein Spiel treiben werde[1]," mit der wahren Dichtung bestehen kann; so bleiben jene Erzählungen doch durch die Kunst der novellistischen Entwickelung und Darstellung, welche hier zum ersten Male in der Weise des Boccaccio deutsch-geartet auftritt, beachtenswerthe Urkunden einer neuen poetischen Form, die sich seitdem in unserer Literatur nicht ohne Glück geltend gemacht hat. Die deutsche Novelle, und zwar die eigentliche Social-Novelle, welche Tieck späterhin so emsig kultivirte, knüpft sich zunächst an jene Versuche an, die zum Theil auch als vorläufige Ankündigungen des Wilhelm Meister zu betrachten sind, in welchem gleichfalls Ton und Richtung der Novelle vielfach zuneigen; wie denn in ihnen Göthe seine ganze spätere Novellistik bis zu den Erzählungen in den Wanderjahren und selbst bis zu den Wahlverwandtschaften hin bereits vorgebildet hat.

Daß Göthe in diesen Jahren der revolutionären Weltkrisis sich noch mit mancherlei andern Arbeiten beschäftigte, im Gebiete der Poesie namentlich seine römischen Elegien und venetianischen Epigramme vornahm, die nach Weltanschauung und Form der Iphigenie zunächst zur Seite treten, die Reise der Söhne Megaprazon's dichtete, auch einige lyrische Kleinigkeiten bot, an Wilhelm Meister fortfuhr, auf wissenschaftlicher Seite „die optischen Beiträge" lieferte und an der Farbenlehre weiter arbeitete, darf hier um so mehr nur im Vorbeigehen angedeutet werden, als die nähere Besprechung einiger dieser Leistungen bald nachgeholt werden soll.

Mit dem Jahre 1794 begann für Göthe durch die nähere Bekanntschaft mit Schiller eine neue Epoche. Denn so dürfen wir es wohl bezeichnen, da er selbst, wie wir schon gehört, an Schiller schreibt, daß er von jenen Tagen an, wo sie sich enger befreundeten, „auch eine Epoche rechne[2]." Beide Dichter hatten sich durch die eigenthümlichen Richtungen ihres literarischen Wirkens bis daher wie abstoßende Pole gemieden. Dieses negative Verhalten

1) Vgl. Briefwechsel zwischen Göthe und Schiller I. S. 71.

2) Briefwechsel mit Schiller I. S. 20.

drohete sogar nach Göthe's Rückkunft aus Italien, „wo er sich zu größerer Bestimmtheit und Reinheit in allen Kunstfächern auszubilden gesucht hatte," in die äußerste Ablehnung auszugehen. Denn da er in Deutschland Werke, die einer von ihm längst überwundenen aftergenialischen Zeit angehörten, und unter denen nebst Heinse's Ardinghello besonders Schiller's Räuber sich befanden, im größten Ansehn traf, so wurde er von solcher Wahrnehmung um so widerwärtiger berührt, als er die reinsten Anschauungen zu nähren und mitzutheilen gedachte. Selbst der Don Karlos des Letztern war nicht geeignet, eine nähere Beziehung zu bewirken, und die Versuche, welche beiden Dichtern gleich sehr befreundete Personen machten, sie mit einander zu vermitteln, wurden von Göthe abgelehnt. Sie lebten sogar längere Zeit in Weimar, wohin Schiller während Göthe's Reise gezogen war, neben einander, ohne sich zu nähern, vielmehr suchte Göthe Schillern absichtlich zu meiden. Auch nachdem dieser durch seinen Einfluß eine außerordentliche Professur in Jena erlangt hatte, blieben sie sich noch lange fremd, und es schien wirklich, um Göthe's eigenes Geständniß anzuführen, „daß zwischen den zwei Geistesantipoden mehr als ein Erddiameter die Scheidung mache." Eine frühere zufällige Zusammenkunft in Rudolstadt (1788) hatte bei Schiller dieselbe Überzeugung hervorgebracht. „Sein ganzes Wesen," schrieb er damals, „ist von Anfang her anders angelegt als das meinige; seine Welt ist nicht die meinige, unsere Vorstellungsarten scheinen wesentlich verschieden." Doch fügt er, gleichsam vorahnend, hinzu, daß man aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich schließen könne, und daß die Zeit das Weitere lehren müsse. Neben dem poetischen Gegensatze war es auch die Philosophie, welche späterhin Beide auseinander zu halten drohete. Schiller, von Haus aus der abstrakten Subjektivität zugeneigt und der Naturanschauung fremd, hatte in dem Kant'schen Transcendentalismus, der das ichliche Subjekt zum eigentlichen Principe aller Wirklichkeit erhebt, seine rechte Heimat gefunden und war hiermit, wie Göthe meint, um so undankbarer „gegen die große Mutter geworden, die ihn doch gewiß nicht stiefmütterlich behandelte." Schiller hatte diese Subjektivitätsanmaßung in seinem Aufsatze „über Anmuth und Würde" etwas vordringlich ausgesprochen, so daß Göthe darin sogar eine indirekte Polemik gegen seine eigenen Naturspm-

pathien zu finden geneigt war. Und doch sollte gerade der Hauptpunkt ihrer Differenz der Vermittelungspunkt ihrer Verbindung werden. Die Metamorphose der Pflanzen, der Göthe fortwährend mit unermüdlicher Aufmerksamkeit ergeben blieb, und die ihn unablässig zur Betrachtung des Pflanzenreichs trieb, war bestimmt, das Versöhnungswerk einzuleiten, welches für sie selbst, wie für unsere Literatur so überaus folgenreich werden sollte. Eine zufällig herbeigeführte Unterredung über die Betrachtungsweise der Natur, in deren Folge Göthe Schillern die Metamorphose der Pflanze lebhaft vortrug, wobei sich freilich die philosophische Idealität des Einen und die empirische Realität des Andern auf bedrohliche Art einander begegneten, war der erste Schritt zu der bald darauf folgenden Freundschaft, zu deren Verwirklichung auch Schiller's Frau, die Göthe von Kindheit an zu lieben und zu schätzen gewohnt war, das Ihrige beitrug [1]). „So mußten mir denn," schreibt Göthe, „diese vergnüglichen Bemühungen dadurch unschätzbar werden, daß sie Anlaß gaben zu einem der höchsten Verhältnisse, die mir das Glück in späteren Jahren bereitete. Die nähere Verbindung mit Schiller bin ich diesen erfreulichen Erscheinungen schuldig. Sie beseitigten die Mißverhältnisse, welche mich lange Zeit von ihm entfernt hielten." Bald darauf fanden sich Beide abermals in Jena zusammen, wo eine Unterredung über die Kunst die Verständigung um ein Bedeutendes weiter brachte, die überhaupt seit jenem Wendepunkte rasch vorwärts ging, wobei die große Anziehungskraft Schiller's, die Göthe an ihm rühmt, mit der er Alle fest hielt, die ihm nahe traten, vornehmlich förderlich war. Die Horen, welche Schiller damals unter Mitwirkung der ausgezeichnetsten Literatoren herauszugeben gedachte und in denen, mit Beiseitelassung aller politischen und religiösen Erörterungen, das reine literarische Interesse gegen das Mittelmäßige und Schlechte möglichst vertreten werden sollte, bildeten bald den ersten bestimmten Anlehnungspunkt der eingeleiteten Verbindung, die von nun an zu einer völlig gemeinsamen Wirksamkeit gedieh, gleich wichtig für die beiden Dichter, wie für die nationale Literatur, welche ihr die schönsten und höchsten Werke, die Blüte ihrer klassischen Ausbildung verdanken sollte;

1) Nachgel. W. Bd. 20. S. 252 ff.

wie denn Göthe selbst darüber bemerkt, daß es „eine Epoche gewesen, die nicht wiederkehrt, und dennoch bis auf die Gegenwart fortwirkt und nicht bloß über Deutschland allein mächtig lebendigen Einfluß ausübt." Sie dauerte, bis der Tod (1805) den Einen und zwar den Jüngeren abrief. Am 13. Juni 1794 wendete sich Schiller zum ersten Male schriftlich an Göthe, um ihn zur Theilnahme an den Horen, zu deren Herausgabe sich zunächst Fichte, Woltmann und W. v. Humboldt mit ihm vereinigt hatten, einzuladen; der 24. April 1805 beschließt die Korrespondenz, die sowohl literarisch merkwürdig als vornehmlich dadurch einzig in ihrer Art ist, daß sie ein auf höchster Uneigennützigkeit gegründetes und den höchsten Zwecken zugewandtes Bündniß der beiden ersten Dichter der neuen Zeit gleichsam protokollarisch darstellt und das reinste Wechselverhältniß zweier an Gesinnung, Gemüth und genialer Begabung wahrhaft großer Männer zu Genuß und Erbauung zugleich mittheilt. Dieser Briefwechsel[1]), den der überlebende Freund herausgab und dem Könige von Baiern in einer Zuschrift widmete, die das Andenken des Abgeschiedenen in rührenden Worten und mit der liebevollsten Erinnerung feiert, legt uns, wie Varnhagen treffend sagt, „*das Innere der Verwaltung der größten literarischen Güter*, welche die Deutschen in neuerer Zeit aufweisen können, ohne Rückhalt offen dar[2])." Jene Briefe zeigen uns ein Jahrzehnt der bedeutsamsten geistigen Wechselwirkung, der innersten gegenseitigen Förderung, der vollkommensten Ergänzung bei Erhaltung der persönlichen Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit in Ansicht und Streben. Sie lassen vor unsern Augen einen Bund erscheinen, der nach Göthe's Ausdruck „*durch den größten Wettkampf zwischen Subjekt und Objekt*" besiegelt wurde. Und in der That ist in diesen wenigen bezeichnenden Worten die eigentliche Wurzel und das Wesen der ganzen Verbindung angedeutet worden. Die Subjektivität Schiller's und die Objektivität Göthe's milderten sich gegenseitig, ohne jedoch ineinander aufzugehen. Schiller wie Göthe sprechen sich in ihren Briefen über dieses Wechsel-Geben und -Empfangen gleich offen und neidlos aus. Jener findet augenschein-

1) Briefwechsel zwischen Schiller u. Göthe. Stuttgart u. Tübingen 1828 ff. 6 Bände.

2) Zur Geschichtschreibung u. Literatur. S. 253.

lich, „daß er über sich selbst hinausgegangen," was ihm die Frucht des neuen Umgangs ist. „Nur der vielmalige kontinuirliche Verkehr mit einer so objektiv ihm entgegenstehenden Natur, sein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte ihn fähig machen, seine subjektiven Grenzen soweit auseinander zu rücken." Dabei findet er, daß die gewonnene Klarheit und Besonnenheit „ihn nichts von der Wärme der früheren Epoche gekostet hat." Gleich frei drückt Göthe gegen ihn aus, wie sehr auch er durch diesen Verkehr und Umgang gefördert werde [1]). „Wenn ich Ihnen," schreibt er, „zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzustrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt." Solche Geständnisse enthält die umfassende Korrespondenz, von der Göthe sagt, „daß sie eine große Gabe sey, die den Deutschen, ja den Menschen geboten wird," in nicht geringer Zahl. Der Proceß nun zwischen dem Subjektiven und Objektiven geschah auf dem Wege des Theoretisirens und Producirens zugleich. Jenes ging wesentlich von Schiller aus, dieses vorzugsweise von Göthe, „der nicht denken konnte, ohne zu produciren." (An Knebel.) Schiller suchte die philosophische Auffassung der Kunst geltend zu machen, während Göthe aus der Theorie, durch deren allmäliges Einwirken „er sich vornehmer und reicher dünken mochte," mit neuer Stärkung zur poetischen Praxis zurückkam. Die Philosophie wurde ihm immer werther, weil sie ihn täglich mehr lehrte, „sich von sich selbst zu scheiden," wobei er Schiller's Hilfe anerkennt, der sich im Gebiete des Begriffes heimisch fühlt, während er seinen Freund beneidet, „daß derselbe gleichsam im Hause der Poesie wohne, wo er von Göttern bedient werde." In den Tages- und Jahresheften gesteht Göthe, daß dieses Verhältniß „alle seine Wünsche und Hoffnungen" übertraf, daß es „von der ersten Annäherung an ein unaufhaltsames Fortschreiten philosophischer Ausbildung und ästhetischer Thätigkeit gewesen." „Für mich insbesondere," setzt er hinzu, „war es ein neuer Frühling, in welchem Alles froh neben einander keimte und aus aufgeschlossenen

1) Vgl. Briefe N. 207 u. 401.

Samen und Zweigen hervorging." Da nun beide Dichter in einer Zeit zusammentrafen, als sie noch in reger Strebung nach der vollen männlichen Reife befangen waren, so gesellte sich „zu der Differenz der Individualitäten die Gährung, die ein Jeder mit sich selbst zu verarbeiten hatte." Daher wurde denn „große Liebe und Zutrauen, Bedürfniß und Treue in hohem Grade gefodert, um ein freundschaftliches Verhältniß ohne Störung immerfort zusammenwirken zu lassen [1])." Vergleichen wir diese und ähnliche Stellen, deren sich eine große Zahl bietet, so wird es wohl nicht weiter nöthig seyn, die Schattenstreifen abzuwehren, welche Manche, denen vielleicht kein Begriff einer so seltenen Hingebung an die Idee selbst inwohnen mag, und die ihr Urtheil lieber an kleine Zufälligkeiten, als an wesentliche Momente knüpfen wollen, auf jenes einzige Verhältniß werfen möchten, von dem W. v. Humboldt sagt, „daß es ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht habe." Gervinus weist treffend darauf hin, daß in diesem Verhältnisse der große Antagonismus von Realem und Idealem, von Sinn und Geist, der durch alle Welt geht und Spaltungen anrichtet, der zwischen Aristoteles und Platon, zwischen Zeno und Epikur, zwischen Rousseau und Voltaire, Ariost und Tasso, Lope und Calderon, und in Deutschland zwischen Herder und Lessing, Wieland und Klopstock eine trennende Kluft bestehen ließ, von Göthe und Schiller überwunden wurde, womit sie uns zeigten, daß die echte Kultur und Menschheit, die sie durch Versöhnung von Natur und Geist anstrebten, unter uns möglich geworden sey [2]). Göthe selbst deutet solche Versöhnung an, wenn er bemerkt, „daß Schiller's ideelle Tendenz sich seiner reellen sehr wohl nähern konnte, und daß, weil Beide vereinzelt nicht zum Ziele gelangten, Beide zuletzt in lebendigem Sinne zusammentraten [3])." Wie diese Wechselbeziehung und literarische Gemeinschaft, die bis Ende des Jahrs 1799, wo Schiller erst von Jena ganz nach Weimar überzog, aus der Ferne und meistens schriftlich gepflegt wurde, im Besondern sich wirksam erwiesen, wie beide Dichter in ihren Produktionen

1) Göthe, Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 270.

2) Gervinus, Neuere Geschichte u. s. w. Thl. II. S. 442. (1. Ausg.)

3) Niemer a. a. O. Thl. II. S. 358 ff. sucht Schiller hier, wie überhaupt Göthen gegenüber, zu sehr in Schatten zu stellen.

sich gegenseitig vielfach orientirten, wie sie durch Beifall und Kritik einander ermunterten und aufklärten, überhaupt die Richtungen ihrer poetischen Thätigkeit bestimmten, zuweilen aber auch wohl nach Göthe's Meinung „ihre Zwecke gleichsam par force hetzten:" dieses und Anderes wird am zweckmäßigsten da erwähnt, wo die einzelnen hierher gehörigen Werke selbst zu näherer Besprechung kommen. Nur darauf mag sogleich noch hingewiesen werden, daß in dieser Epoche der gemeinsamen Thätigkeit besonders die Grundlagen der neuen Ästhetik durch den Wechselbezug zwischen Theorie und poetischer Praxis zu ihrer positiven Abgeschlossenheit ausgebildet wurden. Was Lessing in scharfer Betonung angedeutet, was Kant mit spekulativer Kritik auf allgemeine Ideen zurückgeführt hatte, das erhoben unsere beiden großen Dichter in dem frischen Begegnen der Philosophie und Produktion zu dem Ansehn einer praktischen Wahrheit und Regel.

An dem Eingange nun der so eben charakterisirten Epoche gemeinsamer Thätigkeit stehen die Horen, welche, wie wir bereits angeführt, von Schiller (1795) unternommen, der Mittelpunkt der vorzüglichsten nationalliterarischen Strebungen der Zeit werden sollten. Die journalistische Zerstreutheit sollte sich hier sammeln „zum Unterrichte und zur Bildung der schönen Welt, zu freier Forschung der Wahrheit und zu fruchtbarem Umtausch der Ideen für die gelehrte." Die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation wurden zu einer Art literarischer Association zusammen gerufen, um das bisher getheilte Publikum in diesem Tempel des Geschmacks zu vereinigen [1]). Daß Göthe auf Schiller's Aufforderung Theil nahm, daß alsbald Mehreres von ihm darin erschien, wie z. B. die Unterhaltungen der Ausgewanderten, die erste Abtheilung der römischen Elegien, die Episteln, wollen wir hier nur andeuten, um den Ernst zu bezeichnen, den auch er mit dieser Zeitschrift machte, die dessen ungeachtet und, obwohl auch Schiller seinerseits Treffliches in Poesie und Prosa beitrug, doch nicht den bezielten Erfolg gewinnen konnte. Wie wenig aber auch dieses der Fall war, und wie sehr das mit so bedeutenden Hoffnungen angefangene Werk dem Schicksale der ganzen Gattung solcher literarischen Unternehmungen anheimfallen mochte, so sind die Horen

1) Briefwechsel I. S. 2 ff.

dennoch als die eigentlichen Propyläen der neuen literarischen Kunstauffassung und Kunstbehandlung zu betrachten und haben theils unmittelbar selbst, theils durch die Nachahmungen, die sie hervorriefen, den Grundsätzen und Gewohnheiten der noch vielfach sich breit machenden literarischen Philisterhaftigkeit durchgreifend entgegengewirkt; wie sich denn der berührte Umschwung der wissenschaftlichen Ästhetik wesentlich an sie knüpft, indem diejenigen Abhandlungen Schiller's, welche in dieser Hinsicht als epochemachend zu betrachten sind, dort zuerst hervortraten. — Sowie indeß die Horen die Schiller'sche Thalia ablösten, so wurden sie selbst wieder von dem Musenalmanache ersetzt, der seit 1796 ebenfalls zunächst unter Schiller's Anführung vornehmlich als poetisches Gegenstück der Horen, die vorzugsweise Prosaisches gaben, erschien, und von Göthe bedeutsamer Mitwirkung sich erfreuen durfte. Die Xenien im zweiten Jahrgange (1797) symbolisiren gewissermaßen faktisch die gemeinsame literarische Wirksamkeit beider Dichter, indem diese darin ihre beziehungsweisen Beiträge ungeschieden mittheilten; wie denn überhaupt ihre Arbeiten aus dieser Zeit oft verwechselt wurden. Es war ein regsames Wetteifern in Schaffen und Bilden; wir sehen gleichsam die Werkstatt, in welcher alle Musterformen unserer Literatur unter den Händen jener Meister entstehen, die „im eigentlichen Sinne Tag und Nacht keine Ruhe hielten [1])."

Blicken wir nun aber von diesen Allgemeinheiten zu den besondern Werken hinüber, welche Göthe in dieser Epoche theils neu hervorbrachte, theils, nachdem sie längst vollendet, erst jetzt in die Öffentlichkeit treten ließ; so haftet unser Auge sofort auf einem der trefflichsten Erzeugnisse seines Geistes, wir meinen die römischen Elegien, die zuerst großen Theils in den Horen (1795) erschienen. Sie wurden nicht lange nach der Rückkehr aus Italien, zum Theil schon 1788, besonders aber 1790 „unter angenehmen häuslich-geselligen Verhältnissen" niedergeschrieben und liegen nach Inhalt und Ton noch ganz in der Umgebung des glücklichen Landes, das den Dichter in die nordische Heimat gleichsam begleitet hatte. Was der Dichter am Schlusse seiner venetianischen Epigramme sagt:

1) Göthe, Tages- und Jahreshefte.

„Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinn'rung,
Würzt' es mit Hoffnung; sie sind lieblichste Würzen der Welt,"

gilt ganz und voll von diesen Dichtungen. Sie sind der klarste Widerschein der Natur, Kunst und sinnlichen Romantik, die sich dort so frei, unbefangen und anmuthig vereinen. Wie in der Iphigenie der antike Ernst mit der Tiefe der Empfindung und der Gesinnung, die Farbe der Sentimentalität mit der Plastik der Form auf's innigste vermählt erscheint, so treten auch hier die beiden Musen, die antike mit ihrer holden Naivität und rhythmischen Gewandtheit, die moderne in ihrer gemüthlichen Innigkeit und Wehmuthsseligkeit, freundlichst gesellt dem Blicke entgegen, der, frei und ungetrübt, das „weil es ist und wo es ist" zu schauen versteht. Nirgends hat sich die glückliche Gabe des Dichters, die Welt anschauend zu fassen und in anschaulicher Wahrheit wieder zu gestalten, vollkommener bethätigt als hier, wo Alles Leben ist, eigenstes Leben, und doch zugleich freieste Kunst. Diese lieblichen Gedichte, die der Dichter mit Recht *den Grazien auf den reinen Altar* legen durfte (Eleg. XI), beziehen sich, so lose sie auch vor uns her zu tanzen scheinen, fast insgesammt auf einen Mittelpunkt, auf das Glück und die Welt in Italien. Sie geben in dieser Hinsicht ein poetisches Lebensgemälde, in welchem der Dichter und die Dinge in *einer* Physiognomie sich gleich sehr einander erklären und den Leser in die schöne Welt des Gemüths und der Kunst mit einem Blicke sehen lassen. Wir wissen, wie Göthe schon in der Jugend mit Properz und Ovid gern verkehrte; in ihrem Vaterlande hat er nun sich ihrer lebhaft erinnert und ihren Geist recht zu verstehen gelernt. Was sie und ihr dritter Genosse, Tibull, an elegischer Tugend besitzen, hat er sich angeeignet, ohne ihren Fehlern zu huldigen. In seinen Elegien webt die sinnliche Wärme des Properz, die weiche Sehnsucht des Tibull und die duftige Blumenfrische Ovid's, allein den Ersten übertrifft er an sittlichem Maße, den Andern an freier Beherrschung und den Letzten an Haltung und Kunst. Was diesen freundlichen Bildern aber ein eigenthümliches Interesse verleiht, ist der ungezwungene Kontrast zwischen gegenwärtiger Lust und dem Ernste einer großen Vergangenheit. Die Ruinen Rom's blicken wie theilnehmende Geister in den Genuß des Lebenden, der sie so rein und innig versteht. Daneben bewegen sich diese kleinen Rhapsodien bei reinster Mutter-

sprache in den rhythmischen Formen des Alterthums, als wären diese von jeher die unsrigen gewesen, und man bemerkt es kaum, daß hin und wieder das elegische Distichon hinkt, sowie man unter so vielen poetischen Tugenden, womit sich diese Kinder des Genius zieren, gern die Einreden vergißt, welche man damals und theilweise noch jetzt gegen den sittlichen Inhalt erheben wollte. Es fragt sich bloß, ob die Welt des Sinnlichen im Menschlichen ein Recht habe und, wenn dieses, ob sie nicht der freien Darstellung sich bieten dürfe wie der Geist, den sie begleitet und trägt? Alles kommt darauf an, wie das Sinnliche gesagt wird, und wie der Geist es bewältigt, indem er es sagt. Die Kunst hat überall Recht, wo sie sich selbst genügt, und Jegliches hat ein Recht auf die Kunst, das für das Siegel ihrer Freiheit empfänglich ist. Wer nur Klopstock'sche Hymnen will, darf überhaupt von Göthe nicht sprechen, sowenig als er Homer und all seine griechischen Nachfolger im Amte der Dichtung begrüßen darf. — Gern schließen wir diese Betrachtung mit des Dichters eigenen Worten:

„Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen,
Wünschen uns jeglichen Gott und jegliche Göttin geneigt [1])."

Neben diesen Elegien glänzt, wenn auch etwas später gedichtet (1796), in unnachahmlicher Anmuth und Schöne das freundlich-wehmüthige Idyll, Alexis und Dora. Nicht leicht dürfte irgendwo ein poetisches Bild stehen, in welchem Herz und Natur, Gefühl und Leben, Stimmung und Umgebung, die Innerlichkeit des Gemüths und das äußere Geschäft der Welt so zu einem Inhalte verwebt und verwachsen erscheinen, als hier, wo Alles bedeutsam für sich ist und zugleich Symbol für das Andere. Eine unaussprechliche Rührung durchdringt das zarte Gemälde, welches mit jedem Zuge Seele und tiefsüße Leidenschaft spricht, was in höchster Einfalt die reichste Fülle unergründlicher Empfindung birgt. Kaum hat uns der Dichter eine andere Gabe geboten, in der seine Kunst, das Äußere zum Innern, das Innere zum Äußern, die Person zur Sache und diese zu jener zu machen, sich so vollkommen bethätiget als hier, und es würde vergebliche Mühe seyn, wollten wir die reizende Bewegung schildern, die in ihrer Harmonie alle die holden Regungen spiegelt, deren ein sinniges Ge-

1) Eleg. IV.

muth fähig ist. — Überhaupt möchte es schwer seyn, um mit Schiller zu reden, „einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstande so rein und so glücklich abgebrochen wird [1]).“

Die venetianischen Epigramme wurden unmittelbar nach den Elegien vorgenommen. Ein wiederholter längerer Aufenthalt in der wunderbaren Wasserstadt, besonders in Gesellschaft der Alles auswärts wie zu Hause belebenden Herzogin Amalia, brachten ihm dabei die größten Vortheile. Mit eigenthümlicher Laune schreitet und spielt hier die Ironie durch italische Zustände und Genüsse und scheint geneigt, sich an der Hingebung zu rächen, die der Dichter für das fremde Land sonst so rücksichtslos äußert und namentlich in den Elegien bekundet, zu denen sie schon deswegen, und weil sie gleichfalls das Resultat einer italienischen Reise sind, sich als Geschwister gesellen. Der Gegensatz zwischen dem Geiste alter Kunst sowie des Landes Herrlichkeit und zwischen der modernen Pfafferei, die unter dem schönen Himmel sich so seelenlos breit macht, hat dem Dichter wohl besonders vorgeschwebt. In gefälliger Keckheit laufen indeß die kleinen Satyrn hier bunt durcheinander, bald dieses bald jenes aus der damaligen Zeit mit schalkhaftem Lächeln betastend, und der anmuthige Ernst des Dichters erlaubt es ihm nicht, das Eine zu streng und ausschließlich zu halten. —

Auch der neue Pausias (1797) gehört diesem Tone an und ist ganz in der freundlichen Empfindung und Klarheit hingehaucht, die uns in den Elegien und in Alexis und Dora so leichtgefällig ansprechen. Die Stimmung ist mehr idyllisch, sowie in dem letzteren Gedichte, an das man daher auch hier der ganzen Farbe nach zunächst erinnert wird.

Anderes ähnlicher Art, wie die Elegien „Amyntas,“ „Euphrosyne“ und „die Metamorphose der Pflanzen,“ übergehen wir, um die übrigen lyrischen Dichtungen dieser Epoche mit einem raschen Blicke zu überschauen. In diesem Gebiete erscheint der treffliche Dichter, wie schon bemerkt, immer gleich frisch und jung und sich selber treu. Stets finden wir in seinen Liedern sein offenes

1) Briefwechsel II. S. 51. Ebendas. S. 105 sagt Schiller: „Man spricht sehr viel von der Idylle (nämlich der obigen) und meint, sie enthalte Sachen, die noch gar nicht seyen von einem Sterblichen ausgesprochen worden.“

Selbst, stets sprechen sie uns die süßesten und heiligsten Geheimnisse des Herzens, die reinsten Gesinnungen und Stimmungen entgegen und zwar in einer Reinheit, Klarheit und Mannichfaltigkeit, wie sie sonst nirgends gefunden wird. Kann die Seele inniger reden als in dem Gedichte „Nähe des Geliebten?" kann die freudige Belebung des Frühlings anschaulicher und musikalischer zugleich ausgedrückt werden, als in dem Liede „Frühzeitiger Frühling?" kann die Melancholie der Sehnsucht einfacher und wahrer lauten, als in „Schäfer's Klagelied" oder in der wunderbar rührenden Klage Mignon's „Über Thal und Fluß getragen?" u. s. w. Wo aber hat Lust und Ernst, Gefühl und Gesinnung jemals sich schöner, bedeutsamer und lebendiger in Eins verschlungen, als in dem unübertrefflichen Tischliede „Mich ergreift, ich weiß nicht wie?" Da ist der Mensch selbst der Dichter, und die deutsche Zunge die heilige Verkündigerin der schönsten, sinnvollsten Bedeutung geselliger Freude [1]). — Schon in der allgemeinen Charakteristik haben wir darauf hingewiesen, wie Göthe als unser vorzüglichster Volksdichter zu betrachten sey, indem gleich ihm kein Anderer die eigenthümlichsten Gefühle, die innersten Geistesregungen unseres Volks so klangvoll und vernehmlich ausgesprochen. Einfach und zutraulich, gebildet und verständlich, tief und erwecklich treten sie heran, diese Lieder, ohne Anmaßung und Aufdringlichkeit, Jedem freundlich deutend, was er in sich selber trägt und birgt. Daß sie volksthümlich seyn wollen, sagen sie nicht, sie sind es. Auch verschmähen sie absichtlichen Volkston und Volksinhalt; sie reden zum Volke dasselbe, was sie zum Gebildeten reden, sie reden menschlich-wahr und deutsch-inniglich — darum versteht sie das Volk. — Besonders aber sind es die Balladen, welche das geheimnißvolle Walten in der Menschenbrust mit den zauberhaftesten Farben und in der volkssinnigsten Weise schildern. Viele darunter mögen eher in die Sphäre des reinen Lieds als der eigentlichen Ballade gehören; einige wieder, wie die Braut von Korinth und die Bajadere, liegen, wie es scheinen mag, dem

1) Daß auch dieses schöne Gedicht ein eigentliches Gelegenheitsgedicht ist, sagt Göthe selbst (Tages- und Jahreshefte, 1802). Die dritte Strophe bezieht sich namentlich auf den nach Paris reisenden Erbprinzen. Es beweist dies nur mehr, wie glücklich unser Dichter es verstand, die konkrete Gelegenheit zur Trägerin der Idee und des Allgemein-Menschlichen zu machen.

Stoffe nach weit abwärts von dem nationalen Bewußtseyn, sind aber gerade darum in ihrer Art um so werthvoller, als sie in dem fremden Inhalte das Gemeinsam-Menschliche dem Verständnisse der nationalen Gegenwart auf das anschaulichste vorhalten. Die meisten dieser Gedichte fallen in die Epoche der Wechselwirkung zwischen ihm und Schiller und sind ganz eigentlich Kinder derselben; wie denn dieser seinerseits gerade jetzt seine vorzüglichsten Balladen dichtete [1]). Beide Dichter trafen in dieser poetischen Gegenseitigkeit so nahe zusammen, daß sie, wie in den Kranichen des Ibykus, sich sogar in der Wahl des Stoffs begegneten, indem Göthe auf denselben Gegenstand gerathen war, den er aber Schillern überlassen zu haben scheint, während er sich in der Ausführung desselben allerdings dabei mehrfach betheiligte [2]). Auch im Gebiete der Ballade [3]) ist es nun zuvörderst die musikalische Innigkeit, wodurch Göthe diesen Gedichten eine eigenthümliche Ansprache an Herz und Sinn verliehen hat. Das Begebenheitliche tritt leisen Schrittes auf, bloß um die Stimmung der Seele zu führen und zu tragen. Über das Lyrische hin streift der Zauber des Geheimnißvollen, mit wundersamem Anhauche den Farbenton der Phantasie belebend und die Poesie des Helldunkels, welche dieserlei Gedichten eigenthümlich angehört, erzeugend. Auch dies ist zu bemerken, daß alle Stufen und Schattirungen des Gemüthlichen vom Tragisch-Ern-

1) Merkwürdig ist, was Göthe über diese Produktionsepoche selbst gesteht. „Hätte es," sagt er, „Schillern nicht an Manuscript zu den Horen und Musenalmanachen gefehlt — ich hätte die Unterhaltungen der deutschen Ausgewanderten nicht geschrieben, den Cellini nicht übersetzt, ich hätte die sämmtlichen Balladen und Lieder, wie sie die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die Epigramme wären, wenigstens damals, nicht gedruckt, die Xenien hätten nicht gesummt, die Elegien wären im Verborgenen geblieben und im Allgemeinen wie im Besondern wäre Manches anders geworden."

2) Briefwechsel III. S. 217 u. 222.

3) Wir unterscheiden hier nicht genauer zwischen Romanze und Ballade, weil es der Dichter selbst nicht gethan, wie denn ja auch die Theorie sich in dieser Hinsicht noch wenig sicher bestimmt hat. Mehreres, was Göthe unter die Balladen stellt, würde wohl bei strenger Sonderung der Gattung des einfachen Liedes zuzuweisen seyn. Wir halten bei obiger flüchtiger Darstellung diejenigen Gedichte besonders im Auge, in welchen auf dem Grunde des Begebenheitlichen eine eigenthümliche Erweckung des Gemüths oder gemüthlicher Phantasie bezielt wird.

sten bis zum Scherze, vom Schauerlichen bis zum Schalkhaften, durch vielfache Mittelklänge hindurch ihren passenden Ausdruck finden, wodurch denn auch hier die hohe Kunst des Dichters in der Variation der lyrischen Themen sich bekundet. Wollten wir Einzelnes hervorheben, würde es uns leicht werden, das Gesagte durch Beispiele hinlänglich zu bewähren. Wir übergehen indeß die kleineren Gesänge dieser Art und erinnern nicht näher daran, welch heimlich-zauberhaftes Grauen der „Erlkönig" in uns weckt [1]), wie in „Gott und Bajadere" die wunderbare Verklärung der irdischen Liebe durch die ideale Innigkeit und Hingebung vermittelt wird, wie in „Junggesell und Mühlbach" sich des Herzens Weh und Sehnen mit einer Wahrheit und Gemüthseinfalt ausspricht, als hätte der deutsche Volksgeist selbst das Gedicht aus seinem tiefsten Grunde hervorgesprochen, wie im „Fischer" das Geheimniß der Verbindung zwischen Herz und Einbildungskraft sich so reizend schön veranschaulicht, während im „Sänger" die Gabe der Dichtung in romantischer Durchsichtigkeit sich selbst erhebt und das Glück ihrer Freiheit preist; wir besprechen all das Schöne, was jene und die andern Göthe'schen Lieder dieser Art enthalten, nicht umständlicher, um nur über die „Braut von Korinth" uns ein besonderes Wort zu gestatten. Was das Historische dieses berühmten, aber vielfach un- und mißverstandenen Gedichts angeht, so haben die Philologen (Passow, Weber, Riemer) die Stoffquelle hinlänglich besprochen und besonders auf Phlegon von Tralles und Philostrat (im Leben des Apollonius von Tyana) hingewiesen. Göthe trug sich lange Jahre mit diesem „vampyrischen" Gedichte, wie er es selber nennt, herum, bis er es 1797 niederschrieb. Auf diesem Wege dauernder Hinwendung des Gedankens konnte es denn auch wohl allein gelingen, des wunderlichen und widerstrebenden Gegenstandes in dem Grade poetisch Meister zu werden, wie es hier geschehen ist. Zuvörderst scheint uns diese Meisterschaft in der Kunst bethätiget, womit sich Alterthum und Romantik in einander verweben, oder vielmehr in ihrer lebendig-übergänglichen Krisis selbst vergegenwärtigen. Nicht

1) Die Erfindung ist bei diesem berühmten Gedicht keineswegs neu, indem z. B. die Herder'schen Volkslieder Ähnliches aus Schweden bringen; allein Behandlung und Wendung, welche Göthe dem Stoffe gegeben, ist ebenso originell als poetisch eigenthümlich.

minder glücklich ist der Ton getroffen, in welchem Grauen und Liebe in einander überklingen, und die Art, wie Tod und Leben sich umarmen [1]). Nach einem episch-freundlichen Anfange führt jedes Wort die wunderbar-schreckliche Erscheinung näher, die uns dann auf dem höchsten Gipfel des Grauens tief ergreift, ohne uns zu verletzen. Wir wandeln zwischen Schauern, aber sie überwältigen uns nicht, weil sie an der Hand freier Gestaltung auftreten und, nachdem sie alle erschienen, sich in die heitere Aussicht auf freundliche Vereinung der Liebenden verlieren, so, daß das Gedicht, wie es gefällig begonnen, in Milde endet. Über das Ganze aber breitet sich eine Magie der Phantasie, eine Klarheit der Darstellung und eine Vollendung in der Ausstattung der Sprache, die die Höhe der ästhetischen Freiheit des Dichters auf das glänzendste erscheinen läßt. Gern vergißt man in solcher Anschauung die religiöse Mäkelei, daß das Heidnische am Ende siege, — hat doch das echt Menschliche keine Dogmatik als die des Glaubens an das Menschliche, wo es sich biete, und die Kunst keine Konfession, als die der reinen Idee und ihrer freien Form. Ebensowenig mögen wir daran denken, daß die Sage keine deutsche ist; es genügt, daß der Genius des Dichters das Fremde zu Deutschem gemacht hat, und wenn Friedrich von Schlegel mit Hindeutung auf jene Fremdheit der Sage bemerkt: „von dem Liede fodern wir, daß es deutsch sey [2]),“ so muß er in dem Augenblicke, als er das schrieb, wohl selbst kein Deutsch verstanden haben.

Schon ist der Xenien vorübergehend als derjenigen Arbeit gedacht worden, in welcher die gemeinsame Thätigkeit Göthe's und Schiller's am vollkommensten niedergelegt worden. In ihren Anfängen ziemlich unschuldig, steigerten sich diese epigrammatischen Distícha, die bei ihrer großen Zahl von ungleichem Werthe sind und keineswegs überall den poetischen Geist, den man erwarten möchte, aussprechen, nach und nach zu dem Herbsten und Schärfsten hinauf und erregten sofort die größte Bewegung und Erschütterung in der deutschen Literatur. „Sie wurden als höchster Mißbrauch der Preßfreiheit von dem Publikum verdammt. Die

1) „Il y a comme une volupté funèbre dans ce tableau, où l'amour fait alliance avec la tombe.“ Staël, De l'Allemagne. P. II. p. 104.

2) Werke, Bd. 10. S. 166.

Wirkung aber bleibt unberechenbar [1])." Wer zunächst den Einfall dazu gehabt, wird gestritten. Dem Briefwechsel nach warf Schiller ihn zuerst hin, indem er von einer „kleinen Hasenjagd" sprach, die er in der Literatur auf einige gute Freunde, z. B. Nicolai und Consorten, anstellen wolle. Göthe ergriff den Gedanken und meinte, man müsse ihn kultiviren. Schiller wurde nun ganz eifrig, die Sache schien ihm „prächtig." Sofort bezeichnete er die Ziele näher und wurde in der Ausführung oft über Gebühr derb, während Göthe mehr den freien Humor zu behaupten suchte, welcher die Idee anfangs erzeugt hatte. Denn, obwohl Schiller sagt, „daß die Musen keine Scharfrichter seyn sollen," nimmt hier die seinige doch zu oft das hinrichtende Schwert in die zarte Hand [2]). Man darf behaupten, daß durch diese Epigramme ein Wendepunkt in der literarischen Kritik eintrat, und der Sieg des Genius über die zudringliche Mittelmäßigkeit ein für allemal gesichert wurde. Hier holten sich die Romantiker, deren Auftreten in unserer Literatur, wie man auch über Einzelnes und Einzelne, über Prätension und Verirrung bei ihnen zu klagen haben mag, als eine bedeutende und wirksame Demonstration gegen den Geist der Oberflächlichkeit und philisterhaften Gemeinheit gelten muß, Muth, Munition und Waffen. Das kecke Vorschreiten der Schlegel'schen Kritik, die humorisirenden Feldzüge Tieck's in dem gestiefelten Kater, dem Zerbino und sonst, haben in der Gesellschaft jener xenialen Einfälle sich gebildet und gestärkt [3]). — Wie sich die Xenien in die volle Mitte der damaligen Literaturstrebungen (1796—1797) vordrängten, wie sie in wachsendem Übermuthe neben dem Schlechten oft auch das Gute streiften und mit poetischer Licenz nicht selten, wie Schiller selbst sagt, „die genialische Impudenz und Gottlosigkeit" einten, wie sie in solcher Weise nach allen Seiten hin trafen, Freund und Feind nicht schonend, ja auf ihre eigenen Väter zum Theil zurückschlagend, wie sie in Haß und Liebe dahinflogen, rumorten, erfreueten und verletzten, wie die Getroffenen aufschrieen, und unter ihnen ein Hauptheld (Nicolai) den Almanach „einen Furienalmanach" nannte, Andere, wie

1) Tages- und Jahreshefte.

2) Briefw. I. S. 278 u. 284.

3) Auf die Analogie zwischen den „Überschriften" Wernike's und den Xenien haben wir schon im ersten Theile dieser Geschichte S. 26 ff. hingedeutet.

z. B. Manso, welcher „Gegengeschenke an die Weimar'sche und Jena'sche Sudelküche" erließ, in allerlei meistens schlechten Erwiederungen ihre literarische Impotenz bekundeten und sich selbst das wohlverdiente Urtheil sprachen, wie dabei Schiller in Unmuth gerieth, indeß Göthe, obwohl ihm die Sache vorzüglich „in die Schuhe geschoben wurde," sich gelassen in der „unzugänglichen Burg" behauptete, in welcher der Mensch wohnt, „dem es immer Ernst um sich und die Sachen ist" — dieses und Anderes, was sich an jenes literarische Phänomen knüpfte, mag als meistens bekannt hier ohne nähere Besprechung bleiben. Die beiden Dichterkönige hielten Gericht zu rechter Zeit, und ihr Urtheil über die literarische Sündhaftigkeit wird als ein höchst wirksamer Akt kritischer Gerechtigkeit für immer in unserer Literaturgeschichte gelten [1]).

Nach dem Xenienkriege rüsteten sich die beiden Freunde alsbald zu ernsten und bedeutenden Werken; wie denn Göthe selbst an Schiller die Mahnung erließ, „nach dem tollen Wagestück müsse man sich nunmehr großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und die poetische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edeln und Guten umwandeln." Und in der That finden wir, daß sie von jenem Zeitpunkte an (1797) in ein neues Stadium produktiver Wirksamkeit traten. Schiller dichtete seitdem seine vorzüglichsten Tragödien, Göthe hielt sich mehr im epischen Gebiete und meinte, wie er an Knebel schreibt, daß dieses „seinen Jahren sowie seiner Neigung und den Umständen überhaupt" am angemessensten sey. So versuchte er, nachdem er den Wilhelm Meister vollendet und mit Hermann und Do-

1) Eine allgemeine Andeutung über die Umstände, welche die Erscheinung der Xenien begleiteten, enthält der Briefwechsel. Vgl. Br. N. 231 und die nächstfolgenden. Auch Wachsmuth a. a. O. S. 125 und Gervinus a. a. O. II. S. 451 geben eine anschauliche Übersicht. Eine genauere Zusammenstellung und Nachweisung des Bezüglichen findet man in der Schrift: „Xenien aus Schiller's Musenalmanach für das Jahr 1797." Danzig, 1833. — Die zahmen Xenien, die Göthe am Spätabend seines Lebens größten Theils dichtete, enthalten in milderem Tone bei vielem Mittelmäßigen und Lahmen doch einen reichen Schatz von Gedanken, Urtheilen, Maximen über Literatur, Leben, Menschen und wirkliche, dem Namen nach freilich in Petto behaltene Personen, in denen der Dichter nach seiner Weise sich das Allgemeine zu objektiviren und zu individualisiren suchte.

rothea fertig geworden war, eine Achilleïs, die er in verschiedenen Pausen vornahm, ohne sie jedoch zu Ende zu bringen. In jenem ersten Gedichte hatte er sich näher an die Odyssee gehalten, in diesem wollte er mit der Iliade wetteifern. Auch ein großes Naturgedicht wollte er schreiben, sowie er ein Schema zu einem Romane „Die Wanderschaft nach Pyrmont" entwarf und einen Plan zu epischer Bearbeitung des Wilhelm Tell fertigte, den er aber später „aus Liebe für Schiller" aufgab. Die Übersetzung des Benvenuto Cellini, seit 1796 begonnen, wurde in verschiedenen Fortsetzungen 1803 zu Ende gebracht, am Faust mehrfach weiter gearbeitet, die „natürliche Tochter" gedichtet, Voltaire's Mahomet und Tancred übersetzt u. s. w. Außer diesen und andern poetischen Arbeiten beschäftigte er sich angelegentlich mit der Farbenlehre. Zum Behuf einer Geschichte derselben hielt er sich (1801) einige Wochen in Göttingen auf, wo er bei freundlich förderndem Umgange mit mehreren ausgezeichneten Professoren den Reichthum der Bibliothek benutzte [1]). Die Propyläen erschienen, der Aufsatz „über den Dilettantismus in den Künsten" wurde geschrieben, desgleichen der über „Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi." Das treffliche, weiter unten näher zu erwähnende biographische Denkmal „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805) schloß in rühmlichster Weise diese merkwürdige Epoche schriftstellerischer und anderweit bedeutsamer Wirksamkeit, in welcher Hinsicht besonders die Förderung und hohe Ausbildung der Weimarer Bühne sich hervorhebt, die längst unter Göthe's Direktion stand. In der Sorge für diese Anstalt, die sein liebstes Pflegekind wurde, unterstützte ihn später Schiller, und es konnte wohl nicht fehlen, daß bei solcher Leitung und bildender Theilnahme Weimar auch in diesem Fache zu athenischem Ansehen und Ruhme gelangte und die Pflanzschule der vorzüglichsten Künstler wurde. Ein eigenthümliches Verdienst erwarben sich Beide um die theatralische Kunst überhaupt dadurch, daß sie das Theaterpersonal an den metrisch-rhythmischen Vortrag gewöhnten und

1) Als eine Kuriosität mag bemerkt werden, daß die Göttinger Polizei die große Aufmerksamkeit für ihn hatte, das Nachtwächterhorn zu verbieten, weil ihn dieses nebst dem Hundegebelle und den mitternächtlichen Saugübungen der Demoiselle Krämer, bei deren Eltern er wohnte, empfindlichst inkommodirte.

so gewissermaßen einen höhern Styl der Darstellung einführten. In äußerlicher Beziehung muß die Reise in die Schweiz (1797) besonders bemerkt werden. Sie führte Göthen mit seinem bewährten Freunde Meyer zusammen, der eben aus Italien zurückkehrte und Veranlassung gab, dieses Land in schönsten Erinnerungen wieder zu vergegenwärtigen, zugleich auch zu kunstliterarischer Thätigkeit, z. B. eben zu den Propyläen, ermunterte. Auch die vorhin berührte Absicht auf eine epische Behandlung der Tellsage wurde hier „unmittelbar in der Gegenwart der klassischen Örtlichkeit" gefaßt, ebenso die erwähnte Elegie „Euphrosyne" als Denkmal der talentvollen, trefflichen Künstlerin Christiane Becker geb. Neumann, deren Tod er mitten in den Gebirgen erfahren mußte, daselbst an Ort und Stelle gedichtet. Daß diese Reise Göthen Gelegenheit geben mußte, alle seit 1772 an ihn geschriebenen Briefe „aus entschiedener Abneigung gegen Publikation des stillen Ganges freundschaftlicher Mittheilung [1])" zu verbrennen, ist, abgesehen von der Charakteristik bedeutender Persönlichkeiten, im Interesse der Geschichte der Literatur auf's höchste zu bedauern.

Aus der Mitte all dieser Strebungen und Produktionen erheben sich zwei edlen Bäumen gleich, welche in dem Sonnenscheine jener schönen Sommertage emporwachsen und sich behaglich ausbreiten durften, — Wilhelm Meister und Hermann und Dorothea. Denn das erste Werk, obwohl schon seit 1777 angefangen und mit Unterbrechungen fortgesetzt, war doch in seinen letzten Partien erst in diesen Jahren der freundschaftlichen Wechselwirkung mit Schiller und zum Theil unter ihrem Einflusse zu seiner Vollendung gereift, worüber die Briefe das offenste und umfassendste Zeugniß geben. Beide Dichtungen, wie verschieden auch im Gegenstande, tragen doch das gleiche Gepräge epischer Klarheit, Entwickelung und Plastik, sowie sie dieselben Sympathien für die Darstellung gegebener socialer Erscheinungen und Zustände bemerken lassen.

Wilhelm Meister, welcher seit 1794 zu erscheinen anfing, war, wie so eben berührt, bereits im Jahre 1777 begonnen und nach mehrfacher Wiederaufnahme im Jahre 1785 bis zur Vollen-

1) Werke, Bd. 27. S. 63.

dung des sechsten Buches vorgerückt. Seitdem ruhete die Arbeit, wurde aber gleichfalls mit auf die italienische Reise genommen und in der Sonne dieses Landes vielfach gehegt und bedacht, wenn auch nicht umgeändert oder weiter geführt. Wie sehr jenes der Fall war, vernehmen wir von Göthe selbst. „Ich habe Gelegenheit gehabt," schreibt er aus Italien, „über mich selbst und Andere, über Welt und Geschichte viel nachzudenken, wovon ich manches Gute, wenn auch nicht Neue, auf meine Art mittheilen werde. Zuletzt wird Alles im Wilhelm Meister gefaßt und geschlossen." Dabei hofft er, daß er namentlich den letzten Büchern etwas „von jener Himmelsluft" werde mittheilen können. Seit seiner Rückkehr „machte er Ernst, diese frühe Conception auszubilden, zurecht zu stellen und dem Drucke nach und nach zu übergeben." 1796 beendigte er dann das Ganze, bei dessen letzten Büchern Schiller hier und da ein Wort hineingesprochen. Er entledigte sich damit „einer höchst lieb und werthen, aber auch schwer lastenden Bürde" und man sieht es an der Art und Weise, wie er zuletzt daran arbeitete, wie er sich von seinem Freunde ermuntern ließ und diesem selbst die letzten „kecken Pinselstriche" gern anheimgegeben hätte, daß es ihm allerdings Mühe kostete, „den ungeheueren Aufwand," den er dabei gemacht, zu entsprechenden Resultaten hinauszuführen [1]). Es begreift sich demnach wohl, daß das Buch in seiner ganzen Beschaffenheit von den mancherlei Umständen, unter denen es entstanden, und von den verschiedenen Tönen der Zeiten, durch die es hindurchgeleitet worden, bedingt werden mußte. Es wurde, eben als Roman, der sich in seiner Form vielseitig bequemen und den heraudringenden Zuflüssen aus Leben und Natur offen erhalten kann, in mehr als einer Hinsicht das Tagebuch der Erfahrungen und Erlebnisse des Dichters während der langen Reihe von Jahren, die er der Ausbildung desselben widmete. Manches mag sich zugedrängt haben, was die ursprüngliche Idee, welche ohnedies, wie es scheint, nicht eben positiv gefaßt war, zu verschieben drohete; wie denn auch in dieser Hinsicht der Verfasser einen ziemlich verständlichen Wink giebt, indem er an Schiller schreibt, „daß es nach den sonderbaren Schicksalen, welche die Produktion von Innen und Außen ge-

1) Briefwechsel II. S. 121 ff. u. 125 ff.

habt, kein Wunder wäre, wenn er selbst ganz und gar konfus darüber würde." Auch bemerkt er, daß eben wegen jener langsamen Gestaltung das Buch „eine der incalculabelsten Produktionen bleibe, möge man sie im Ganzen oder in ihren Theilen betrachten, zu deren Beurtheilung ihm beinahe selbst der Maßstab fehle [1])."

Nicht leicht ist nun über ein Buch mehr und verschiedener geurtheilt worden, als über dieses. Während es die Einen, wie Schiller, Fr. Schlegel, Ad. Müller über Alles erhoben, W. v. Humboldt und Gleichgesinnte, wenn auch bei einigen Ausstellungen, doch sich daran „erlabten" und des Dichters Geist „in seiner ganzen männlichen Jugend, stillen Kraft und schöpferischen Fülle" darin finden wollten, traten ihm Andere mit allerlei Einreden entgegen, die bald von der Sittlichkeit, bald von der bunten Gesellschaft, die in ihm vorkommt, bald von dem Mangel an Einheit und dergleichen hergenommen wurden. „Die Puppen," schreibt Göthe selbst darüber, „waren den Gebildeten zu gering, die Komödianten den Gentlemen zu schlechte Gesellschaft, die Mädchen zu lose; hauptsächlich aber hieß es, es sey kein Werther." Daß es namentlich den Frommen nicht gefallen mochte, begreift sich leicht. Die Fürstin Gallizin schwieg, Fr. Jacobi schrieb darüber Briefe, die „nicht einladend" waren. Ihm wie seiner vornehmen Gesellschaft erschien „das Reale, noch dazu eines niederen Kreises, nicht erbaulich." Fritz Stolberg fand sich sogar genüssigt, die Produktion feierlich zu verbrennen, mit Ausnahme des sechsten Buchs, welches er besonders binden ließ, weil er es wegen der frommen Seelenbekenntnisse alles Ernstes für eine Anempfehlung der Herrenhuterei hielt und sich somit daran erbauen mochte [2]). Daß Novalis, der anfangs davon bezaubert war, sich ihm später gänzlich abwandte, indem er statt des Evangelium's der Mystik, nur das der „Ökonomie" darin finden wollte, daß er das ganze Werk für „einen Candide gegen die Poesie" erklärte, es für durchaus prosaisch hielt, weil das Romantische und Wunderbare in ihm zu Grunde gehe u. s. w. [3]), mag wenig überraschen, wenn

1) Tages- und Jahreshefte. Zum J. 1796.

2) Briefwechsel II. S. 149.

3) Novalis, Schriften, Thl. II. Daß Novalis vom Wilhelm Veranlassung genommen haben mag, in seinem Heinrich von Ofterdingen

man dieses Dichters poetische Idiosynkrasien kennt. Selbst die Theilnahme der Freunde war nur bedingt erfreulich, die meisten von ihnen verhielten sich „gegen die geheime Gewalt" des Werks nur vertheidigend. Auch an ängstlicher Deutelei, an Ahnung von allerlei Geheimnissen fehlte es nicht. Kurz, man versuchte Alles, nur nicht, was der Dichter wünschen mußte, nämlich „die Sache zu nehmen, wie sie lag und sich den faßlichen Sinn zuzueignen [1])." Im Allgemeinen theilen sich übrigens noch jetzt die Stimmen in derselben Weise, und wir wollen nur sofort gestehen, daß das Buch in seiner ganzen Gestalt an dieser Zwiespaltigkeit seine Schuld trägt. Es sind darin zunächst zu vielerlei Sachen zusammengefaßt, zu viele Standpunkte nebeneinander gestellt, zu unterschiedliche Ansichten ausgesprochen, dabei zu geringe Betonung auf einen Hauptpunkt gelegt, das Mancherlei ist zu locker verbunden und zu wenig positiv von einer Grundidee getragen und durchdrungen, als daß es zu verwundern wäre, wenn nicht alle Leser in den Mittelpunkt eindringen, um von da aus die scheinbare Zerfahrenheit zu sammeln und die poetische Absicht, welche diese Buntheit selbst wesentlich fodert, zu fassen und festzuhalten. Wilhelm Meister ist allerdings kein Werther, nicht wie dieser von einer Leidenschaft gefärbt, einem Zeitprincipe gehoben, nicht in die warme Glut der frischen Jugend getaucht; er ist die Frucht einer langen, still fortschreitenden Mannesreife, er giebt uns das Resultat der Bildung eines ganzen Jahrhunderts, die Physiognomie der gesammten menschlichen Gesellschaft seiner Zeit. Wie könnte man nun erwarten, daß er wie jener durchschlagend wirken und die Wirkung auf einen Punkt hin koncentriren mochte? — Vielseitig nach Inhalt, Richtung und Standpunkt hat er dagegen vielseitig fruchtbare Samenkörner ausgestreuet, still und gemach den reichen Strom eines tiefgebildeten und ideenerfüllten Geistes in die verschiedenen Gebiete der Literatur und des Lebens hinübergeleitet, und nicht leicht dürfte ein Werk in Absicht auf die Man-

---

das Evangelium der romantischen Mystik zu schreiben, ist wohl zu glauben erlaubt. Daß ihm übrigens in der Verkündigung dieses Evangelium's zuletzt die Stimme versagte, und er (vermuthlich wegen der romantischen Sublimität) die eigene Dichtung nicht zu Ende führen konnte, ist bekannt.

1) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1795.

nichfaltigkeit seiner Wirkungen dem Wilhelm Meister zu vergleichen seyn.

Es ist nun unter den angedeuteten Verhältnissen allerdings schwer, dem Buche einen bestimmten Gesichtspunkt abzugewinnen, es auf eine bestimmte Grundidee zurückzuführen. Hat man ja wohl, wie zunächst Schiller, dasselbe sogar zur Würde eines Epos erheben wollen; so wenig konnte man sich anfangs über Charakter und Bedeutung orientiren. Wir halten uns, wie billig, lediglich an den Standpunkt des Romans, der ihm nach allen Beziehungen eignet, und glauben, hinsichtlich der Idee sofort die Paradorie aussprechen zu dürfen, daß gerade dieses seine Idee sey, keine ausschließlich-bestimmte Idee zu haben. Man möchte sagen, daß der Dichter, sowie er in der Metamorphose der Pflanzen die Uridee der Pflanzen in der unendlichen Mannichfaltigkeit derselben aufzuweisen suchte, er hier die Uridee des Menschlichen nach allen ihren Bildungsformen vor die Anschauung bringen wollte. Es konnte ihm daher nicht darauf ankommen, die Strenge der Anordnung in Stoff und Ausführung vorwalten zu lassen, vielmehr hat sein poetischer Instinkt den richtigen Weg darin gefunden, daß er aus einem unscheinbaren Punkte allmälig alle möglichen Lebensverhältnisse gleichsam nach Maßgabe des Klima und der geographischen Verhältnisse hervorwachsen läßt. Was er eben in dem Gedichte „die Metamorphose der Pflanzen" so anmuthig sagt:

— „Einfach bleibt die Gestalt der ersten Erscheinung,

— — — — — —

Gleich darauf ein folgender Trieb, sich erhebend, erneuet,
Knoten auf Knoten gethürmt, immer das erste Gebild,
Zwar nicht immer das Gleiche,"

findet hier seine passendste Anwendung.

Daß nun in diesem Fortgange nicht Alles so nackt und bestimmt ausgesprochen werden konnte, ja nicht einmal durfte, wie es von Vielen gefodert wird, begreift der Einsichtige leicht, und Schiller, obwohl er selbst die Klarheit in Absicht auf die vielen Beziehungen zum Theil vermißte, meinte doch, es sey ganz recht, daß Göthe zur Bequemlichkeit der Leser nicht Alles baar und blank aufgezählt und das Suchen erspart habe, daß vielmehr das Resultat eines solchen Ganzen die eigene freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sey. „Es muß," setzt er hinzu, „eine Art Belohnung

bleiben, die nur dem Würdigen zu Theil wird, indem sie sich dem Unwürdigen entzieht“ [1]). Und so dürften wir wohl mit Friedrich Schlegel hinsichtlich der Beurtheilung dieses seltenen und seltsamen Buches sagen: „Wer möchte ein Gastmal des feinsten und ausgesuchtesten Witzes mit allen Förmlichkeiten und in aller üblichen Umständlichkeit recensiren“ [2])? Wenn Göthe selbst mit dem Resultate nicht zufrieden war und sich vorkam „wie Einer, der, nachdem er viele und große Zahlen übereinandergestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler machte, um die letzte Summe, Gott weiß, aus was für einer Grille, zu verringern“ [3]); so mochte er sich eben bewußt seyn, daß das eigentliche Resultat hier nicht in dem Endfacit, sondern in der ganzen Peripherie des Werkes gelegen sey. Uns scheint, als gehe dasselbe darauf hin, das Geheimniß des Menschendaseyns sich durch sich selber erklären zu lassen, wobei der Dichter nur insofern der Hierophant ist, als er auf die Stellen und Pfade deutet, die der Lauf des Lebens berührt. Da hierbei nun nichts als ein Fertiges ausgesprochen wird, sondern die Genesis selbst die wahre Sache ist, so muß sich Manches in Experimenten darlegen, die der Mensch und die Menschen miteinander machen, Experimente, die bald glücken, bald mißglücken, hier das gesuchte Resultat versagen, während sie dort ein ungesuchtes höchst wichtiges wie durch Zufall finden lassen. Meint doch Göthe selbst, daß die Worte Friedrich's am Ende des Romans: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen und ein Königreich fand,“ die eigentliche Bedeutung des Buchs aussprechen [4]). Bildung, als die eigenste Bestimmung des Menschen und der Menschheit, das gemeinsame Arbeiten Aller an diesem Werke, so daß Jeder von seinem individuellen Standpunkte aus und nach seinen Verhältnissen das Gesammtbild der Menschheit vollenden hilft, ist nach unserer Ansicht das Geheimniß, welches der Dich-

1) Briefwechsel II. S. 126.

2) Fr. v. Schlegel, Werke, Bd. 10. S. 134. Überhaupt ist diese Recension von Schlegel, den etwas übertriebenen panegyrischen Ton abgerechnet, wohl mit das Beste, was über Wilhelm Meister geschrieben worden ist.

3) Briefwechsel II. S. 123.

4) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1796.

ter anschauen lassen will [1]). Darum haftet die Dichtung an keinem ausschließlichen Gegenstande; selbst die Liebe, der gewöhnliche Mittelpunkt des Romans, ordnet sich hier dem Ganzen unter und geht nur mitspielend hindurch. Dagegen wird Alles vertreten, was den Menschen und menschliches Daseyn angeht, Jegliches besprochen, was in den Kreis menschlicher Zwecke fallen und unsere Theilnahme anziehen kann. Alle Stufen der Gesellschaft, alle Stände mit ihren eigenthümlichen Aufgaben und Neigungen werden in ihrem Wechselverhältnisse dem Auge vorgeführt und mit Recht mochte sich Zelter (an Göthe) innig erfreuen „an dem thätigen Weltwesen," was sich darin auseinanderbreitet. Daß diesem allseitigen Bildungsstreben die Kunst als gemeinsame Basis unterliegt, gehört der ästhetischen Weltanschauung des Dichters an. Soll aber das Werk einer allgemeinen Menschenbildung ein wahres seyn, d. h. aus der Selbstständigkeit der Einzelnen und ihrem freien Zusammenwirken hervorgehen, so muß die Dialektik des Strebens ihre Geltung gewinnen, Irrthum und Verirrung müssen ihr Recht behaupten, so gut als der Freiheit die Macht verbleibt, sich aus beiden wieder loszuwinden; der Widerspruch muß sich setzen dürfen, damit die Wahrheit durch ihn geboren werde. Jedes muß eben seine Sprache reden, seine Sympathien und Antipathien hervorkehren, seine Wünsche und Ziele verfolgen können. So lernt der Mensch, Mensch zu werden, so gewinnt er die Meisterschaft und mit ihm die Menschheit selbst; denn, wie es im Buche selbst heißt, „nur alle Menschen machen die Menschheit aus." Wir haben hiermit die ganze Bedeutung auch des Titels, und, wenn uns das Werk in der That nichts weiter lehrte, als was sein Verfasser andeutet, „daß die Lehrjahre eben bloß den Irrthum enthalten, in welchem der Mensch dasjenige außer sich sucht, was er nothwendig innerlich hervorzubringen hat," so wäre damit schon Wichtiges geleistet.

Nachdem wir so die Grundrichtung des Ganzen angedeutet, kommt uns die Frage über die Hauptperson entgegen, wider welche sich im Besondern vielfache Einreden gerichtet. Schiller forderte anfangs, Göthe sollte den Wilhelm „mit vollkommener Selbstständigkeit, Sicherheit, Freiheit und gleichsam architektoni-

1) Schon Friedr. Schlegel hat zum Theil auf diesen Standpunkt hingedeutet. Werke, Bd. 10. S. 179 ff.

scher Festigkeit so hinstellen, wie er ewig stehen kann, ohne einer äußeren Stütze zu bedürfen." Daß diese Foderung unerfüllt geblieben, scheint eben den Meisten tadelnswerth. Nennt ihn doch W. v. Humboldt „ein besinnungs- und haltungsloses Geschöpf." Wollte und dürfte man freilich hier die Hauptbetonung auf den Hauptcharakter fallen lassen, müßte man nicht vielmehr die Menschheit selbst hier in der Lehre sehen, so wäre allerdings Mancherlei gegen jenen Vertreter menschlicher Lehrverhältnisse einzuwenden. Wir würden gegen ihn die Schwäche, die Charakterlosigkeit, den sentimentalen und idealen, zusammt dem genußliebenden Egoismus geltend machen, wir würden in ihm eine Art Weislingen, Clavigo, Fernando finden, der vor lauter Etourderie nichts Rechtes lernt und sich von allen Weibern „an die Thüre seines Herzens klopfen läßt," kurz, er würde uns an sich selbst nichts Werthes zeigen, als nur die Kunst, womit der Dichter in allen jenen Beziehungen eine Persönlichkeit in ihrer Art mit gelungener poetischer Konsequenz gezeichnet hätte. Betrachten wir ihn dagegen bloß als den Anlehnungspunkt, als die Gelegenheits- und Vermittelungsperson für die Entfaltung der großen Schule der Menschheit, eben damit als die nothwendigste aber nicht wichtigste Person, um welche herum Alles geschieht, aber nicht wegen welcher; so haben wir hier abermals den glücklichen Instinkt anzuerkennen, womit unser Dichter meist das Richtige trifft und auch hier getroffen hat, indem er den Wilhelm nicht ein- für allemal maßgebend, sondern gerade so hingestellt, daß Alle in Berührung mit ihm sich in ihrer Weise äußern und darleben können. Dadurch, daß er mehr reflektirt als handelt, mehr fühlt und phantasirt, als eingreift, veranlaßt er, daß die Handlung an sich ihren vollen Geist und Sinn offenbaren kann. Und in der That ist zu verwundern, wie vielseitig jene Negativität das Positive hervorruft, wie mannichfaltig sich die Fäden anknüpfen, wie leicht und gefällig sich zu Allem die Gelegenheiten bieten. An keinem andern Charakter würde das Problem des ganzen Buches sich so haben entwickeln können. Nicht nur „der Gegenstand, sondern auch der Leser" braucht ihn. Indem Schiller sagt, „das Ganze habe eine schöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hätte," spricht er hierin die Bedeutung des Charakters vom Standpunkte des Romans richtiger aus, als er wohl selbst

dachte und wollte [1]). Wenn übrigens Wilhelm allmälig mehr und mehr von seiner sentimentalisch-idealen Träumerei dem realen Leben zugeführt wird, ohne von seiner Idealität abzufallen, so ist dieses selbst an ihm ein Zeichen des Fortschrittes im Lernen. Überhaupt soll ja sein Werth mehr in seinem „Gemüthe als in seinen Wirkungen" liegen. Daß übrigens Göthe auch hier wieder zum großen Theile sich selbst gesessen, daß seine bildsame Weichheit nicht bloß im Ganzen abgespiegelt wird, sondern daß auch besonderste Erlebnisse eingeflochten sind, würde man, auch wenn er es nicht selbst vielfach angedeutet hätte, nach dem, was wir über ihn wissen, und wie wir ihn kennen, anzunehmen haben. Während der langen Dauer der Ausarbeitung traten überhaupt allerlei Reminiscenzen, allerlei Erfahrungen und persönliche Bekanntschaften heran, die sich hineinwebten, woraus dann zum Theil die lose und gehäufte Verbindung von Begebenheiten, Situationen und Ansichten entstanden seyn mag, die sich um die oft mehr als billig zurücktretende Hauptfabel zusammendrängen. Dieses hat nun Veranlassung zu einer andern Klage gegeben, eben zu der über den Mangel an Einheit der Handlung. Und in der That muß diese Klage als hinlänglich begründet anerkannt werden, wenn man die Begebenheiten, Personen und Situationen im Detail festhält und von hier aus in's Ganze hinüberblickt, wenn man die verschiedenen Zeitepochen mit ihren eigenthümlichen Stimmungen absondert und die verschiedenen Partien des Buchs einander gegenüberstellt. Innerstes Ineinandergreifen, angemessene Übergänge, gleicher Ton und gleiche Frische in der Färbung müssen oft vermißt werden. Dazu kommt, daß manche Einzelheiten zuviel Absichtlichkeit verrathen und störend in das volle Leben eingreifen, wie z. B. die mystischen Thurmspielereien, die Jarno selbst „als Hokuspokus" bezeichnet, und von denen Wilhelm bemerkt, daß man ihre „seltsamen Zwecke" nicht einsehen könne, sowie viele andere allegorische Künsteleien. Bei Allem dem bleibt jedoch die wahre Einheit, worauf es bei dem Werke ankommt, die Einheit des Zweckes und der Mittel, die Einheit des bedeutsamen Zusammenwirkens aller Beziehungen zum Hauptpunkte, im Ganzen wohlgewahrt: wir sehen den treuen Abdruck des Weltlaufs und

1) Briefwechsel II. S. 111. Auch S. 99 ff.

der menschlichen Dinge. Selbst Schiller wünscht die Entwickelung dem Wesentlichen nach nicht anders, und J. Paul bemerkt über das Ganze ebenso wahr als schön: „Durch den romantischen Meister von Göthe zieht sich, wie durch einen angehörten Traum, ein besonderes Gefühl, als walte ein gefährlicher Geist über den Zufällen darin, als trete er jede Minute aus seiner Wetterwolke, als sehe man von einem Gebirge herab in das lustige Treiben der Menschen kurz vor einer Katastrophe der Natur [1])." Daß bei dieser scheinbaren Unbegrenztheit des Romans, der überall in seinen Endlichkeiten mit dem Unendlichen zusammenhängt, und in welchem „nach jedem Göttermale und mitten unter den feinen Feuerweinen seltenes Eis herumgegeben wird [2])," die begrenzende Form, die griechische Seelenmetrik, maßgebend hineinwirkt, daß dadurch die Einheit des Ganzen aus der Durchwirrung der bunten Erscheinungen hervorgebildet und zu anschaulich-übersichtlicher Gestalt erhoben wird, muß bei dieser Frage vornehmlich in Rücksicht kommen. In dieser unendlich-endlichen Einheit nun verschlingt sich, wie wir schon angedeutet, das gesammte menschliche Leben in seinem scheinbaren Wirrwarr, um sich zu seiner Wahrheit auszubilden, und die Kunst, „auf simple und naturgemäße Art das Gleichgültige an das Bedeutende und umgekehrt zu knüpfen, die Nothwendigkeit mit dem Zufall zu verschmelzen," welche Schiller an dem Werke rühmt, ist dabei auf das glücklichste geübt worden. Alles ist aus dem Leben genommen, Alles geht in das Leben zurück; Jedem ist das rechte Wort geliehen, wie sein eigenthümliches Recht; Alles kann neben Allem emporwachsen, wie es sein Wesen erheischt. Das Wahre ist zum Schönen geworden und das Schöne erscheint als die redende Wahrheit. Mit seltenster Geschicklichkeit sind namentlich die Charaktere gezeichnet, nach den Standpunkten, die sie vertreten, ausgeführt und in das wirksamste wie natürlichste Wechselverhältniß gestellt, so daß sie einander gleichsam fodern, sey es in Verwandtschaft oder Kontrast. Alle sind wirklich und doch ideal, Alle sprechen zu uns, als wären sie aus unserer unmittelbaren Umgebung genommen, und doch tragen sie zugleich die Züge der Phantasie; sie sind Originale und Kinder der Dichtung im reinsten Vereine. Wie in dem Buche sämmtliche

1) Vorschule der Ästhetik, Thl. I. S. 72.
2) Ebendaselbst.

Stufen der Gesellschaft sich begegnen, so sehen wir auch in den Personen alle Motive dargestellt, wodurch das Leben in der Mannichfaltigkeit seiner Kultur die Menschen trägt und wieder von ihnen getragen wird. Der Leichtsinn wie der Ernst, der Verstand wie die Phantasie, das Gefühl und die Vernunft, die realistische wie die idealische Weltansicht, die Ökonomie und die Poesie, jede in ihren verschiedensten Richtungen, beide in ihrem innersten Begegnen, werden von entsprechenden Charakteren vertreten und knüpfen zugleich auf ungezwungene Weise an Meister an, der als ihr Spiegel hingestellt erscheint. Nur die schöne Seele mit ihren Bekenntnissen will sich nicht recht anschließen. Sie gehört nicht in den Kreis, der hier entfaltet wird; sie giebt sich zu sehr als ein Einschiebsel, welches man gern anbringen wollte, und ihre Gestalt wird nicht von der Atmosphäre des Ganzen belebt. Sie kann daher schon deswegen keine rechte Theilnahme gewinnen, wenn wir auch davon absehen, daß sie an und für sich wenig poetisches Interesse sowohl nach Auffassung als Ausführung bietet. Wollten wir in dieser Kunst architektonischer Charakteristik Einzelnes berühren, so würden wir z. B. auf den Kontrast zwischen Wilhelm und Werner, zwischen Natalie und Therese, zwischen Philine und Mignon, dem Abbé und Lothario hindeuten, zugleich aber auch darauf, wie die Verbindungen unter ihnen wieder durch Andere und bei Allen durch ihr gemeinsames Hinstreben zum Leben vermitelt sind. Am wenigsten ist Mignon verstanden worden, und es ist nicht zu leugnen, daß dieser Charakter bei der ersten Ansicht als ein Unwahres und Fremdes erscheinen muß. Betrachtet man ihn aber nach seinen eigenthümlichen Elementen, sieht man auf Italien, wo das wunderliche Kind geboren, auf die gesellschaftlichen Schicksale, durch die es so früh geprüft und gedrückt worden, auf die Art, wie es, von Wilhelm freundlich aufgenommen, durch ihn alsbald zu einem schöneren und höheren Bewußtseyn aufsteigt, bemerkt man, wie das reine tiefe Wesen in die Mitte der neuen Weltverhältnisse hineingedrängt wird, in denen es in seiner isolirten und räthselhaften Existenz das schöne Geheimniß des menschlichen Herzens wie eine Waise der Menschheit trägt, bis das zarte Gefäß von dem mächtig webenden Inhalte zersprengt wird; so mag man dreist sagen, nicht bloß, daß der Charakter in seiner Weise wahr und rein auf sich selber gestellt erscheint, son-

dern auch, daß er in seiner Stellung zu dem Ganzen die poetischste Berechnung erweist. Er ist der romantische Klang, der wunderbar durch die ringsum spielende Wirklichkeit klingt, die Stimme der Unendlichkeit, welche aus unbekannten Höhen in die Irrgänge und Verwickelungen des Irdischen tönt, das Schicksal der Psyche, welche, fremd in der harten Welt, ihre ewige Heimat sucht. Der Kontrast der Idee und der Wirklichkeit konnte nicht sprechender, nicht melodisch-tragischer dargestellt werden, als hier geschehen. Daß diese Rolle mit der des Harfners in so enge Verbindung gebracht worden, gehört zu den glücklichen Kombinationen, die nur dem Genie vorbehalten sind. Das Alter und die Jugend mit gleicher romantischer Stimmung, gleichen geheimnißvollen Lebensbezügen, die Poesie des Gesanges und der Seele sind wohl nirgends zu so rührender und schöner Wirkung vereint worden als hier. Gleich meisterhaft in ihrer Art ist Philine gehalten. Je schwerer es hier war, die Züge der Weltlust in ihrer vollen Wahrheit zu zeigen, ohne sich in das Gemeine zu verlieren, um so bewunderungswürdiger ist die Kunst in der Art, wie der Leichtsinn mit der Gutherzigkeit, der Witz mit der Verständigkeit, das Flüchtige mit dem Gefühle der Selbstständigkeit, das Geben und Empfangen, das Anziehen und Zurückweisen, die Freiheit des Thuns mit den Ansprüchen der Sitte in das vollkommenste Gleichgewicht gesetzt erscheinen. — Eine eigenthümlich tragische Wirkung macht es, daß in diesem Verschlungenseyn der Charaktere und Weltbeziehungen die Liebe in ihrer romantischen Innerlichkeit überhaupt wie ein heimatloses Kind auftritt, das, verkannt und verkümmert, seine stillen Schmerzen leise hineinspricht und nur erscheint, um zu sterben. Mariane und Mignon — sie sind Blumen, deren Kelch gefüllt ist von dem Dufte innigster Liebe, und die dahinsinken, nachdem sie ihr schönes Geheimniß ausgeathmet. Auch der Harfenspieler mit seiner rührenden Seelentiefe geht aus dem Spiele der Welt, in das sein Saitenspiel nicht zu stimmen scheint.

Eine besondere Aufmerksamkeit aber fodert das Verhältniß des Romans zu seiner Zeit. Er ist in dieser Hinsicht die Geschichte im Kostüm der Dichtung. Wir möchten sagen, daß er die Summe der Strebungen und Richtungen der menschlichen Gesellschaft während des achtzehnten Jahrhunderts in poetischen Ziffern darstellt.

Alle Fragen, die dieses Jahrhundert behandelt, haben hier ihre Antwort gefunden. Kunst und Gewerbe, Erziehung und Moral, Religion und Staat, Bürgerthum und Adelwesen, kurz, alle Gegenstände und Resultate der emancipativen Aufklärung treten, wie sie in die stille Geschichte eingegangen, aus ihr wiederum still hervor und bilden sich mit dem Eigenthümlichen der ganzen damaligen Geistesrichtung im Lichte der ästhetisch-freien Weltauffassung zu einem anschaulichen Panorama zusammen[1]). In unbefangener Selbstgewißheit, ohne Anmaßung und Drängniß das Kleine mit dem Großen freundlich verwebend, bringt uns so das Buch sich und seine reichen Gaben entgegen. Aus unscheinbarem Anfange erhebt sich eine volle Wirklichkeit unvermerkt vor unserem Blicke. Wir werden auf ein unbedeutendes Breter-Theater geführt und finden uns bald auf dem Theater der Welt; wir machen die erste Bekanntschaft mit einem bildungslustigen unscheinbaren Bürgerssohne und gelangen, ohne es zu ahnen, nach und nach in die Mitte der vielseitigsten Erscheinungen und Gestalten, die uns Gesinnung und Sitte, Herz und Ansicht der Menschen in verschiedensten Formen darlegen und den Schatz der Erfahrung wie die Ergebnisse des Denkens in aller Fülle vor uns auseinanderbreiten. Und dieses Alles wird in leichter Bewegung, in ungezwungenem Kommen und Gehen, im natürlichsten Begegnen vorgeführt. Nichts übereilt sich und nichts bleibt länger, als es sich ziemt. Frei spielt die Einbildung mit dem Reichthume des Erlebten und Erlernten, arglos lacht der Scherz durch den Ernst der Wahrheit, gleichsam unbewußt dringt der philosophische Gedanke in die Frische des Lebens, spricht die Weisheit selbst aus dem Scheine der Thorheit und die Belehrung aus dem Irrthum. „Eine Galerie der buntesten Gestalten," schreibt Zelter, „zieht vorüber, die sich zu verwirren scheinen und dadurch aufklären, treffliche Personen, die

1) „Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs," sagt Novalis. Es kommt freilich darauf an, was sich Dieser oder Jener unter Atheismus denken will. Ob Novalis und die Gleichgesinnten wohl auch die „schöne Seele," wozu dem Dichter die bekannte Stiftsdame, Fräulein von Klettenberg in Frankfurt a. M., gesessen, für eine Atheistin, und ihre frommen Bekenntnisse im 6. Buche für Artikel des Atheismus halten wollen? Friedr. v. Stolberg, der von Niemanden für einen Atheisten gehalten wird, ließ sich, wie wir schon angeführt, jene Blätter besonders einbinden, um sich daran fromm zu erbauen.

die tollsten Streiche begehen müssen, und tolle Menschen, von denen man die Tugend lernt. Kein Gedanke an die jüdische Würfelei, welche die Romanschreiber mit ihren sogenannten Tugenden und Lastern treiben, um charakterlosen Menschen das Ansehn zu geben, daß man sie lobe oder tadle, anstatt zur Selbstbetrachtung würdig angeführt zu werden." Daß das Schauspielwesen zum nächsten Anlehnungspunkte genommen und ihm nach Schiller's Meinung hier und da mehr Raum gegeben, „als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen verträgt," mag theils in der Vorliebe Göthe's für diese Partie, der er von erster Kindheit an sich zuneigte, welche in der Weimarer Sturmzeit seine Gesellschaft und Umgebung bewegte und in den neunziger Jahren ihn wieder bedeutend in Anspruch nahm, theils aber auch in den seit Lessing überhaupt rege gewordenen Strebungen jener Epoche innerhalb der dramatischen Sphäre zu suchen seyn. Auch das Geheimnißtreiben und die Logenspiele hatten sich in den achtziger Jahren, wie wir schon mehr berührt, der Gemüther vielfach bemächtiget, und so mochte auch dieser Punkt bei Göthe um so mehr Berücksichtigung finden, als er seiner Natur nach den Mystifikationen und allegorischen Incognito's freund war. Schiller fühlt sich durch das „Ahndungsvolle und subjektiv Wunderbare" incommodirt und meint, es sey von dieser Seite zuviel Tragödie (!) in dem Buche. — Mehrfach hat man geäußert, und Göthe selbst scheint in unbestimmter Weise gemeint zu haben, daß die Lehrjahre auch Wanderjahre foderten, indem es in jenen wohl zu einem Wendepunkte, aber nicht zum Abschlusse gekommen sey. Wir sind indeß der Ansicht, daß es gerade an dem Wendepunkte genüge, indem der Mann sich nun selber finden mag. Und wir möchten hier die eigenen Worte des Verfassers am Ende des Lehrbriefs, „daß der echte Schüler aus dem Bekannten das Unbekannte entwickelt und sich dem Meister nähert," bezeichnend finden.

Blicken wir noch auf Sprache und Styl, wo die heiterste Klarheit Alles umgiebt, die freie Bewegung durch das plastisch-ruhige Maß zu übersichtlicher Form gestaltet, die Wahrheit des Ausdrucks durch das Siegel der Bildung geadelt wird; so hebt sich trotz manchen fremdklingenden Tönen, die bereits Fr. Schlegel bemerkt hat, auch von dieser Seite das Werk auf die Höhe klassischer

Musterhaftigkeit, von der es, wenngleich still, doch mit belebender Wärme und erweckendem Lichte weithin glänzt.

Wenn wir uns nun bei dem Buche etwas länger aufgehalten haben, so ist es geschehen theils wegen der Verschiedenheit und des Widerspruchs der Meinungen über dasselbe, theils wegen seiner Folgen für die Weiterentwickelung unserer Literatur, theils auch, weil in demselben die ganze Weise und eigenthümliche Kunst des Dichters selbst vornehmlich und fast mehr als in irgend einem andern seiner Werke abgespiegelt wird. Wir sehen ihn hier in seiner vollen Hingebung an die Wirklichkeit, wie er sich in den Mittelpunkt aller Gegenstände hinstellt, wie er von ihnen empfängt, das Empfangene als eigenes Leben zurückgiebt, wie ihm nichts fremd bleibt, was das Gemüth ergreift und den Geist bereichert, wir hören die Melodien der Lyrik wie die Rhapsodien der Epik, wir finden darin all sein Lieben, Leiden und Streben, sein Erfahren und sein ideales Schauen. Hiermit wird das Buch gleichsam die poetische Grammatik für alle übrigen Werke unsers Dichters, wie es gewissermaßen das homerische Grund- und Musterwerk der gesammten folgenden Literatur zu nennen ist. Zunächst hat es den Dichtern die Aussicht erschlossen auf eine neue Welt poetischer Stoffe, indem es ihnen die weite Ebene der Gesellschaft öffnet und hier die Punkte andeutet, von welchen aus sie die Menschen und das Menschliche fortan mit glücklichem Erfolge behandeln können. Auf die unvergleichliche Kunst, wie das Romantische mit der Wirklichkeit in Verbindung gesetzt worden, haben wir schon hingewiesen. Seit Wilhelm Meister hat die Socialität mit der Romantik poetische Ebenbürtigkeit erlangt. Mit der Bezeichnung der neuen Themen sind weiter zugleich die angemessenen Formen vorgebildet, in denen sie zu poetischer Bedeutung erhoben werden können, sowie die feinsten Geheimnisse klassischer Sprache offenbar gemacht. So konnten sich denn die Freunde des Antiken wie der Romantik, die Kritik wie die Ästhetik gleich sehr an dem Buche nähren und bilden. — Wir können diese skizzenhafte Betrachtung nicht besser schließen, als mit Schiller's Worten: „Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, so wirkt es und so steht es da, und Alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Klarheit, Gleichheit des Gemüths, aus welchem Alles geflossen ist [1]).“

1) Briefwechsel, Bd. II. S. 79.

Um die Zeit, als der Wilhelm Meister vollendet ward (1796), war Göthe längst in den vollsten literarischen Wechselverkehr mit Schiller getreten, und wir haben des Letztern mehrfaches kritisches Betheiligen an jenem Werke erwähnt. Göthe fühlte sich wieder zu jugendlicher Produktivität ermuntert, und es drängte ihn, seine ästhetischen Ansichten in unmittelbarer poetischer That zu vollziehen oder vielmehr sie producirend zu denken. Dabei war er, wie wir oben bereits im Vorübergehen hervorgehoben, aus der dramatischen Sphäre ganz in die epische eingetreten, während Schiller in jener sich nunmehr erst recht heimisch fand. Das Epische aber in seiner bequemen Breite und objektiven Klarheit war ja Göthe's eigenstes Feld. Sein ganzes Selbstbilden und Verkehren mit Natur und Leben, sein Vorwärtsschreiten und Retardiren, sein Anknüpfen an Jegliches, was sich ihm als Stoff innerlicher That bieten mochte, sein poetisches Produciren überhaupt in der Vielseitigkeit, Folge und dem Zusammenhange, wie es vorliegt, erscheint als ein eigentlich episches Dichten. Es ist daher wohl erklärlich, wie gerade in der Fülle seiner männlichen Reife, auf dem Punkte der reinsten Herausbildung seines Wesens, auf der Höhe der reichsten und gediegensten Erfahrung die epische Schöpfung seine Muse vor Allem in Anspruch nahm. Daß Göthe selbst die Epik damals „sowohl seinen Jahren als seiner Neigung, sowie auch den Umständen überhaupt am angemessensten" fand, haben wir schon bemerkt. Kaum hatte er sich daher des Wilhelm Meister entledigt, als er sogleich von dem Plane zu einem neuen Werke der Art ergriffen wurde. Hermann und Dorothea folgte unmittelbar (1797), und kaum war dieser vollendet, als auch schon ein weiteres Unternehmen in demselben Gebiete ihn beschäftigte. In einer Achilleïs wollte er den Tod des Achilles behandeln und sich darin ebenso der Ilias anschließen, als er in jenem Gedichte die Odyssee näher vor Augen gehabt. Er hatte den Plan dazu völlig im Sinne und theilte ihn auch Schillern mit, der ihn schalt, daß er „etwas so klar vor sich sehen könne, ohne es auszubilden durch Worte und Sylbenmaß." So ermuntert, schrieb er wirklich die zwei ersten Gesänge, ließ sich aber bald durch andere Studien wieder davon ablenken, und es blieb deshalb auch diese Produktion, wie so manche andere, Fragment. Auch die natürliche Tochter ist fast nur der äußern Form nach ein Drama, während die

ganze Entwickelungs- und Darstellungsweise im Wesentlichen dem Epos angehört. In den Wahlverwandtschaften, in den kleinen Erzählungen, Märchen und Novellen, die zum Theil um dieselbe Zeit erschienen und später in den Wanderjahren wunderlich genug zusammengebunden wurden, waltet der epische Quietismus, dessen Spuren auch der zweite Theil des Faust, mit welchem der Dichter Leben und Wirken beschloß, in vorwiegendem Maße bekundet.

Hermann und Dorothea ging theilweise aus Wilhelm Meister hervor, indem das Gedicht eine Art Erholung war von der Last, die ihm jener gewesen. Er fand den Gegenstand um so leichter, als er ihm „gewisse Vorstellungen, Gefühle, Begriffe der Zeit auszusprechen Gelegenheit gab." Was die Behandlungsart angeht, so knüpft dieses Gedicht wohl zunächst an die Idylle „Alexis und Dora" an. Der Dichter gesteht selbst, daß er „die Vortheile, deren er sich in Hermann und Dorothea bediente, alle von der bildenden Kunst gelernt habe [1])." Der Plan, „der gleichzeitig mit den Tagesläuften ausgedacht und entwickelt worden," wurde in kürzester Zeit vollzogen und vollendet. Die Leichtigkeit und das Behagen, womit das Gedicht geschrieben, theilt es dem Leser mit, und Göthe selbst war „von Gegenstand und Ausführung dergestalt durchdrungen, daß er das Gedicht niemals ohne große Rührung vorlesen konnte [2])." Dem Ganzen sieht man an, daß es ein Erguß unmittelbarer Begeisterung und ungestörter eigenster Genialität ist. Das Schwerste war überstanden, ehe der Dichter „die Kühnheit seines Unternehmens wahrgenommen." Daß er sich in Absicht auf Idee und Haltung des Werks von Voss'en's Luise zum Theil mochte bestimmen lassen, ist wohl nicht ganz abzureden. Deutet er doch selbst auf eine solche Beziehung hin in den Versen aus dem kleinen Gedichte, was er gleichfalls „Hermann und Dorothea" überschrieben:

„Uns begleite des Dichters Geist, der seine Luise
Rasch dem würdigen Freund, uns zu entzücken, verband [3])."

Übrigens folgt daraus nicht, daß er es als Nachahmung oder auch

1) Briefwechsel mit Schiller, Bd. III. S. 59.
2) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1796. Auch Briefwechsel.
3) Werke, Bd. 1. S. 263.

als eigentliches Seitenstück betrachtet wissen wollte. Ohne bestimmte Absicht eiferte er den homerischen Gesängen nach;

„Denn Homeride zu seyn, auch nur als letzter, ist schön[1]),"

und schon haben wir bemerkt, wie er bei dieser Dichtung besonders nach der Odyssee hinüberblickte.

Sollen wir nun den poetischen Standpunkt des Gedichts sogleich ganz im Allgemeinen bezeichnen, so nennen wir es mit J. Paul ein *episches Idyll*[2]). Zu einer eigentlichen Epopöe, wie es W. v. Humboldt in seinen *ästhetischen Versuchen* auffaßt[3]), fehlt ihm nach des Dichters eigener Theorie „das ausschließlich epische Motiv" und der ganze sinnlich-objektive Apparat, wir möchten sagen, vor Allem die Größe der Handlung, die Vielseitigkeit sammt der Bedeutsamkeit *objektiv*-wirksamer persönlicher Vertretung, so sehr es im Übrigen die Eigenschaften epischer Kunst besitzen mag. Daß diese nun gerade in einem untergeordneten Gebiete sich mit so glücklichem Erfolge geltend gemacht, sich ohne den Schein vornehmer Wichtigkeit in die Mitte gewöhnlicher Lebensbezüge gestellt, diese zum Spiegel der bedeutsamsten Zeitgeschichte erhoben, ohne ihre eigenthümliche Sphäre und bescheidenen Verhältnisse zu überschreiten oder zu verändern, dazu die Meisterschaft, mit der jene unscheinbaren Zustände auf den dunkeln mächtigen Hintergrund der Weltgeschichte aufgetragen werden, mit der die Behaglichkeit des sichern Besitzes von den drohenden Gewittern der herüberdrängenden Revolution mehr erleuchtet als verfinstert dargestellt erscheint, überhaupt diese geschickte Idyllisirung des Epos und Episirung des Idylls, die ganze unbefangene Vereinigung des bürgerlichen Lebens mit dem Interesse der Weltgeschichte, ist ein

1) Ebendas.

2) Um die Stoffquelle des Gedichts hat man sich späterhin nachforschend bemühet und ist so glücklich gewesen, derselben auf die Spur zu kommen. Denn allerdings findet sich bei der großen Auswanderung der Lutherauer, welche wegen Religionsverfolgung im Anfange des vorigen Jahrhunderts in Salzburg statthatte, ein Fall, der nach seinen Hauptbeziehungen mit der Fabel des Gedichts ziemlich genau übereinstimmt. Ob und inwiefern indeß Göthe denselben benutzt habe, mag hier dahingestellt bleiben. Vgl. Morgenblatt für gebildete Stände, 1809. N. 138. Diese Erzählung hält sich wieder an *Göcking's* Emigrationsgeschichte von denen aus Salzburg vertriebenen und größten Theils nach Preußen gegangenen Lutheranern. Frankfurt u. Leipzig, 1734.

3) Gesammelte Werke, Bd. 4, besonders S. 191 ff.

Hauptvorzug, wodurch dieses Gedicht sich als einzig in seiner Art bewährt. Es war die Zeit, wo das Bürgerthum sich der größten Weltbegebenheiten bemächtigte, wo diese mit ihrer durchgreifenden und umfassenden Gewalt auf die Höhen wie in die Thäler der Gesellschaft umwandelnd und erweckend eindrang, wo Gesinnung und That gleich rüstig und wirksam in das Leben greifen mußten, als diese Dichtung wie ein heiliges und höheres Wort an das Volk sich richtete, um ihm den Schatz des Menschlichen in der Stille der Bürgertugend und des Gemüths, gegenüber dem Sturme der Geschichte, zu bezeichnen und ihm zugleich das Siegel der hohen Bedeutung der letztern selbst freundlich zu lösen. Welch anderes Werk des Genies hat die Pole des menschlichen Daseyns so leicht und gefällig einander genähert, das Ewige so klar und rein in dem Momente einer bestimmten Zeit aufgewiesen, als Hermann und Dorothea? Der Dichter selbst hat sich über die Tendenz dieses seines poetischen Lieblings deutlich genug ausgesprochen. „Ich habe," schreibt er an seinen Freund Meyer, „das Reinmenschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht, und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückzuwerfen getrachtet." Wir sagen nichts von der Sicherheit und Folgerichtigkeit des Plans, von der Einfachheit der Handlung und dem Reichthume ihres menschlichen Inhalts, wir übergehen die unnachahmliche Gefälligkeit, womit die Sitten geschildert, die menschlichen Neigungen, Gefühle und Ansichten ausgesprochen und als Momente der Handlung gebraucht werden, Ort und Zeit dem Zwecke des Ganzen angemessen gewählt sind und in ihrer Anschaulichkeit durch das gesammte Bild bedingend und hebend hindurchziehen, wie Personen und Scenen sich einander eigenthümlich erklären, wie besonders die Natur mit ihren Gaben und Farben in Gemüth und Leben der Menschen verwebt wird, wie beide sich suchen und finden; wir unternehmen es nicht, die Meisterhand zu begleiten, wie sie in ruhig-fortschreitender Bewegung das Gemälde sicher und natürlich entfaltet, jedem Gegenstande seine Gestalt, jedem Gefühle seinen eigensten Ausdruck, jedem Charakter sein Recht, Allem aber das angemessenste Licht zu ertheilen versteht, wir reden nicht von dieser Unparteilichkeit, womit der Dichter Jegliches Jeglichem gegenüber behandelt, nicht von der reinen

Objektivität, die jede subjektive Willkühr ausschließt und des Dichters Persönlichkeit als eins mit der Wahrheit der Sachen anschauen läßt, nicht von der wunderbaren Kunst, womit die gewaltigen Schatten der drohenden Wetterwolke, die von dem fremden Lande her in die friedlichen Gauen heranzieht, auf die behaglichen Lichtpartien des bürgerlich-ländlichen Stilllebens geworfen worden, auch das berühren wir nicht, wie klar und bestimmt das Allgemeine individualisirt erscheint, mit welch geringen Mitteln das Ideale versinnlicht, das Unendliche verwirklicht, das Unsichtbare in das Bild der Phantasie gekleidet wird; denn dieses und vieles Andere, was die dichterische Schöpfungsmacht in höchster Vollendung bewährt, näher aufzuzeigen, würde uns weit über die Grenzen unseres Werks hinausführen, auch hat W. v. Humboldt in dieser Hinsicht so viel Treffendes gesprochen, daß das Wesentliche als von ihm erschöpft zu betrachten ist [1]).

Mit der Einfachheit und der ganzen Eigenthümlichkeit der Handlung, wie wir sie angedeutet, hängt die Zeichnung der Charaktere auf's innigste zusammen, ja es ist das Ganze mehr eine Welt der Charaktere als der That und Begebenheit. Auf's vollkommenste wird auch hier wie in Wilhelm Meister Tendenz und Haltung des Ganzen von den Personen bedingt und getragen, indem mit der Entwickelung und Steigerung der Charaktere die Handlung wächst und ihre Bedeutung entfaltet, in dem Begegnen und Verhalten jener die ungezwungenste Motivirung für diese sich bietet. Rein und klar werden die objektiven Beziehungen von dem subjektiven Wollen, Meinen und Bestreben zurückgespiegelt. Denn nicht bloß stehen die Charaktere insgesammt in der Sphäre der idyllischen Grundlage des Gedichts, nicht bloß bewegen sie sich bei aller privatlichen Bestimmtheit doch zugleich in dem Elemente öffentlicher Gemeinheit, sondern sie zeigen auch sämmtlich die reinsten individualisirten Typen verschiedener Gesichtspunkte, sind Vertreter verschiedener Überzeugungen und Zeitansichten, sowie sie in ihrer kunstvollen Zusammenstellung, in ihrem Begegnen und Wechselwirken auf das feinste nüanzirt und für den Zweck der Hand-

1) Auch die Beurtheilung von A. W. v. Schlegel in der Jen. Allg. L.Zeit. vom Jahre 1797 (wieder abgedruckt in den Charakteristiken und Kritiken, Bd. II., desgl. in den kritischen Schriften des Verf. Thl. I.) enthält manche gute Andeutungen, namentlich mit besonderer Beziehung auf Homer.

lung auf das wirksamste gruppirt vor uns stehen; wobei ein besonderer Vorzug gerade in epischer Hinsicht darin sich kund giebt, daß Gesinnung und äußere Gestalt, ideales Denken und sinnliches Erscheinen in unmittelbar lebendiger Einheit hervortreten, eine Kunst, in der überhaupt unser Dichter von keinem andern übertroffen wird. Alle Personen aber, die er uns vorführt, sind, jede von ihrem Standpunkte aus, Ideal und Wirklichkeit zumal, man kann sich an ihnen erbauen und sich zugleich mit ihnen von Herzen befremden. In ihren bezüglichen Kreisen eigenthümlich beschränkt, tragen sie Alle das Gepräge guter Sitten und gesunden Verstandes bei gemüthlicher Innigkeit. Sie sind deutsch, von der Wurzel bis zum Gipfel deutsch und, obwohl zum Theil mit allerlei Eigenheiten begabt, doch in der Deutschheit die reinsten Träger des Menschlichen. Eine feine Ironie fliegt über sie hin, wodurch das ewig Wahre in ihnen nur um so näher gerückt wird. Das reale Moment, im Vater und Apotheker vertreten, findet sein ideales Gegenbild im Richter und Pfarrer. Zwischen beiden Seiten bewegen sich die Mutter und die Geliebten, jedes in seiner Weise und Stellung ein eigenthümliches Bild verständiger Tüchtigkeit und gemüthvoller Empfindung. Wie der Pfarrer, durch Bildung der Erste, auch über Allen in vermittelnder Freiheit steht, wie er das Weltliche dem Göttlichen gesellt und in einfach-klarer Sprache das Höchste dem Sinne zugänglich macht, ein Muster des Geistlichen nach dem Willen des Herrn, ebenso fern von dogmatischer Unduldsamkeit als moralischer Überstrenge; wie Dorothea, von Natur verständig und weiblich besonnen, durch schwere Erfahrungen geprüft und das deutsche Gemüth mit dem praktischen Takte der französischen Nachbarn vereinend, auf der Grenze beider Länder geboren und erzogen, als das Symbol der Begegnung des Friedens und des stürmischen Kriegs, als Heldin der Sitte gegenüber dem rohen Ausbruche soldatischer Gewalt, als wohlthätiger Engel in Mitte des Unglücks, als Verlobte der Freiheit und weltbürgerlicher Zukunft erscheint, wie sie, um mit Schlegel zu reden, „immer liebevoll handelt und handelnd liebt," den Ernst der Zeit in der Liebe mildernd, diese durch jenen erhöhend; wie dann neben ihr Hermann den Beruf der Zeit, die Tüchtigkeit des Bürgers und Landmannes mit den Foderungen des Herzens verbindet und ein treugemuthetes Vorbild vaterländi-

scher Gesinnung vor uns steht, mag mehr angedeutet, als ausgeführt werden. Daß Hermann in Entschiedenheit gegen Dorothea zurücktritt, ist allerdings anzuerkennen, wie sich denn überhaupt der Mangel an energischer Männlichkeit auch hier wieder ziemlich allgemein bemerkbar macht. Wenn man dagegen Dorothea etwas zu männlich gefunden, wenn namentlich die heroische That bei der Abwehr zügelloser Ungebühr der Krieger von Vielen, auch von Humboldt, als widerstrebend der Weiblichkeit bezeichnet wird; so scheint dabei die Eigenthümlichkeit der Umstände, der ganze Charakter der Zeit und ihrer Drängnisse, welche Entschlossenheit foderte, lehrte und übte, nicht hinlänglich erwogen, zugleich übersehen, daß solche Geistesgegenwart der weiblichen Natur im Grunde eignet und gerade durch den Kontrast mit der Schwäche und Zartheit sich in entscheidenden Augenblicken um so bestimmter zu äußern pflegt. Wie aber die ganze Dichtung wesentlich auf den Personen und ihren Gesinnungen beruhet, so schließt sie sich auch mit einem hervorragenden Momente gesteigerter persönlicher Bewußtheit. Daß Hermann diesen Schluß-vertritt, ist ebenso weise berechnet, als die Wirkung sicher und treffend erscheint. Er steht im Mittelpunkte des Ganzen, in seinem Schicksale vereinigen sich zumeist alle anderen Personen, an seine Beharrlichkeit und Gesinnung knüpft sich die Handlung in ihrer Bewegung und stetigen Entwickelung. Daß Ehe und Familie in dem Gedichte den Kern und die Substanz bilden, daß in ihnen die Unruhe der Zeit sich beruhiget, die Aussicht der Zukunft von ihnen aus sich eröffnet, daß in dem stillen häuslichen Glücke das Schicksal der Nationen sich verkündigt, daß Bürger und Bürgertugend als die eigentlichen Träger der künftigen Gesittung und staatlichen Freiheit vortreten, vollendet des Werkes zeitgemäße Bedeutung sowie seine schöne sittliche Haltung, die nirgends in so unbefangener reiner Weise von der Dichtung empfangen und in die Gegenwart der Betrachtung so klar hervorgeboren worden ist, als hier. — Ein nicht geringer Vorzug des Gedichts ist ferner seine durchgängige Deutschheit. Schöner und vollendeter kann das Reinmenschliche nicht nationalisirt erscheinen und aus dem Nationellen in seiner idealen Wahrheit wiederstrahlen. Es ist deutsch in der ganzen Auffassung, es ist deutsch in den Sitten, deutsch in den Charakteren und in der Art und Weise, wie das Gemüth mit der Gesinnung

sich paart, die subjektive Betrachtung die Macht gegenständlicher Verhältnisse zu bemeistern und dem Gedanken zu unterwerfen sucht. Diesem vaterländischen Charakter mag es daher auch wohl zum Theil den Beifall verdanken, den bis dahin seit Werther kein anderes Gedicht Göthe's in gleichem Grade gewinnen konnte. Auch meint der Dichter selbst, daß er hierin das Richtige getroffen, indem er an Schiller schreibt, „er habe in dem Gedichte, was das Material betreffe, den Deutschen ihren Willen gethan und sie seyen deswegen auch äußerst zufrieden [1]." Diesem ganzen inneren Charakter des Werkes, das uns, wie wir gesehen, in bescheidener Sphäre und stiller Entfaltung das Leben in seinen wesentlichen Momenten, nach seinen zarten und wichtigsten Verhältnissen auseinander legt, den Menschen in den bedeutsamsten Lagen, Gefühlen, Strebungen und Wünschen vor Augen stellt, entspricht Styl, Sprache und Rhythmus. Ohne Anmaßung, ohne Prunk, mit keuscher Benutzung sinnlicher Mittel und doch allen Stimmungen und Stellungen der Personen und Handlung gewachsen, schmiegt sich die Rede an den Gegenstand an, nimmt ihre Farbe von ihm und giebt sie ihm treu und willig zurück, begleitet mit richtigem Takte die Bewegung, malt mit entsprechendem Tone die Empfindung, hebt und senkt sich in gefälligem Schritte und läßt in durchsichtigster Klarheit Herz und Wesen der Dichtung sehen. Alles, selbst die kleinen Fehler in Prosodik und Rhythmik, welche das kritische Auge wohl öfter, als ihm lieb, zu bemerken Gelegenheit hat [2]), stimmen zum Ganzen und sind mit so viel unbefangener Nachlässigkeit in der Gesammtheit zerstreuet, daß auch in dieser Hinsicht die wunderbar schöne Harmonie sich bethätiget, durch welche das Gedicht wie eine vollendet-plastische Gestalt aus ätherischer Höhe in freundliche Nähe herabsteigt. Auf diese Weise steht denn das Werk, welches Schiller „den Gipfel der Göthe'schen und der ganzen neueren Kunst" nennt, in seiner heitern Einfachheit und Wahrheit da, ein Zeugniß der göttlichen Sendung des Genies,

1) Briefwechsel, Bd. IV. S. 6.

2) Daß Göthe übrigens auch in dieser Hinsicht mit möglichster Sorgfalt verfahren wollte, beweist unter Anderm, daß er über die letzten Gesänge noch mit Wilh. v. Humboldt ein genaues prosodisches Gericht hielt und soviel als möglich zu reinigen bemühet war. Vgl. Briefwechsel mit Schiller, Bd. II. S. 59.

mit der stillen, durch ihre Reinheit rührenden Schönheit Gemüth und Geist zu gleichem Einklange der Empfindungen und Gedanken erweckend und stimmend, und wir dürfen dem Dichter wohl freundlich antworten, wenn er in Bezug auf dasselbe uns zuruft:

„Hab' ich euch Thränen in's Auge gelockt und Lust in die Seele
Singend geflößt, so kommt, drücket mich herzlich an's Herz[1])."

Nach Tendenz und Form stellt sich „die natürliche Tochter" (1803) Hermann und Dorothea an die Seite. Stoff und Gegenstand dieser vielverkannten dramatischen Produktion bilden die Memoiren der Stephanie Louise von Bourbon-Conti, einer natürlichen Tochter des Prinzen von Conti. Wir lassen uns auf die Frage der bezüglichen Echtheit nicht ein, noch auf die nähere Besprechung der mysteriösen Person (Madame Guachet), die sich für jene Prinzessin ausgab und in Weimar sogar ohne Wissen des Dichters mit ihm zusammentraf und durch seinen Einfluß mit einem Projekte, welches sie dort ausführen wollte, abgewiesen wurde. Wäre freilich diese Guachet die wahre Prinzessin gewesen, so würde in jenem Zusammentreffen und in der Wahl des Stoffs für das Stück ein eigenthümlicher Zug des Schicksals sich bekunden[2]). Frau von Staël äußerte gegen den Dichter, es sey nicht wohlgethan, den Gegenstand zu behandeln, das Buch, welches den Stoff dazu hergegeben, werde nicht geschätzt und das Original der Heldin, die darin figurire, in der guten Gesellschaft nicht geachtet[3]). Göthe durfte derlei Instanzen wohl, wie er that, mit leichtem Humor begegnen, weil es ihm nur darauf ankam, einen Stoff zu nehmen, der ihm einen bestimmten Anlehnungspunkt für seine Idee bieten konnte. Das poetische Interesse sollte und mußte es von der Behandlung erwartet werden. Daß das Werk, welches auf drei Theile berechnet war, nicht vollendet wurde, mochte zum Theil in dem Umfange des ursprünglichen Plans selber liegen, zum Theil aber auch nach des Dichters eigenem Geständnisse in den mißliebigen und „verkehrten" Urtheilen, die es erfah-

1) Werke, Bd. 1. S. 264.

2) Vgl. hierüber Varnhagen v. Ense, Vermischte Schriften, Thl. 3. S. 24 ff. 2. Ausg.

3) Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 269.

ren mußte. Er verlor nun, wie er meinte, durch voreilige Bekanntmachung des ersten Theils, die er „einen unverzeihlichen Fehler" nennt, so sehr die Lust an der weiteren Ausführung, daß er sogar damit umging, selbst den Entwurf des Ganzen, den er fertig unter seinen Papieren hatte, zu zerstören [1]). So wenig wir nun mit Fichte (Briefe) dieses Drama für Göthe's beſtes Stück erklären können, ebenso wenig vermögen wir uns denen anzuschließen, die darin fast nichts als Glätte und Kälte spüren wollen, damals wie noch jetzt, wo auch Gervinus dabei nur an „Diplomatie" denken mag. Göthe selbst zählte das Stück zu seinen Lieblingen und trug es lange mit sich herum. Es spielt in der Sphäre der Revolution und zeigt uns den Dichter in seiner desfalls bereits charakterisirten Stimmung. Wir finden ihn hier, wie er, die persönlichen Mißbräuche und den unmittelbaren Drang der Revolution mit Widerwillen ablehnend, sich auf den Standpunkt der durch sie erwirkten Zukunft stellt, deren Geist ihn um so mehr erfüllen mochte, je inniger er bei aller scheinbaren Aristokratie dem Bürgerwesen, in welchem er geboren, ergeben blieb. Die natürliche Tochter steht von dieser Seite auf demselben Grunde und Boden, wie Wilh. Meister und Hermann und Dorothea. Göthe wollte in dem Plane „sich ein Gefäß bereiten, worin er Alles, was er so manches Jahr über die französische Revolution und deren Folgen geschrieben und gedacht hatte, mit geziemendem Ernste niederzulegen hoffte" [2]). Es sollte ein Gemälde geben, in welchem man die ganze Ramifikation der Revolution gezeichnet, die Züge des absoluten Despotismus, der Auflehnung, der völligen Auflösung durcheinander gewebt erblicken könnte. Und so würde das Werk kürzer gedrängt und aus seinen drei Theilen zu einem zusammengezogen (was Göthe selbst, wie er an Zelter schreibt, mannichmal zu thun sich versucht fühlte), allerdings eine vortreffliche dramatische Kompoſition haben werden können. Sowie es aber im ersten Theile, den der Dichter „eine bloße Exposition" nennt, angelegt

1) Riemer a. a. O. II. 560. Herder lobte und tadelte, Letzteres in einer Weise, die Göthe von ihm sehr entfernte. Frau Herder sagte zuerst viel Rühmliches, dann, von Knebel umgestimmt, das Schlimmste. Gervinus II. S. 404. J. Paul mochte ebensowenig etwas Gutes daran erkennen. Vgl. auch Göthe, Nachgel. W. Bd. 20. S. 264.

2) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1799.

erscheint, geht es in vollständig epische Behandlung und Breite hinaus. Vom dramatischen Standpunkte aus fehlt ihm das Wesentlichste, entschiedener Fortschritt nämlich der Handlung, scharfe Charakteristik, dialogische Bewegung. Auch herrscht darin allerdings eine Art diplomatisches Abwägen in den Motiven wie bei den Personen und im Ausdrucke. Es ist mehr eine dramatisirte Schilderung als dramatische Aktion, eben ein fleißig gearbeitetes Gemälde, welches eine anschauliche Vergegenwärtigung des eigentlich treibenden Moments der Revolution, der privilegirten Anmaßlichkeit der Hohen, sowie des Hereintretens der wohlverdienten Erniedrigung derselben und der Erhebung des Mittelstandes darbietet. Daß der Aristokratismus mit Vorliebe behandelt werde, ist mehr ein Vorurtheil gegen den Dichter, als ein Urtheil über die Wahrheit der Sache. Das Stück ist vielmehr die poetische Vorrede zu Allem, was die Revolution zu bringen bestimmt war.

„Im Dunkeln drängt das Künft'ge sich heran,"

sagt der Mönch (IV. Aufzug, 7. Auftritt) und deutet ernst-prophetisch auf die gewaltige Katastrophe hin. Alles ist von Bedeutung in diesem Bezuge. Wir werden unvermerkt und folgerichtig immer weiter in das weltgeschichtliche Vorspiel hineingeleitet, sehen mit jedem Schritte mehr und mehr in die Wirrniß, deren Ende das Zerfallen der alten Prachterscheinung seyn sollte. Wir fühlen, wie

„Der feste Boden wankt, die Thürme schwanken,
Gefügte Steine lösen sich herab,"

wir ahnen,

„Wie jede Trümmer deutet auf ein Grab."

Von eigenthümlich-tragischer Wirkung ist es, wie durch diese Dämmerung der socialen und politischen Zukunft das Schicksal eines jungen Kindes zieht, das, ohne Schuld in die Intriguen und Vorurtheile gesellschaftlicher Standeskategorien geworfen, wie ein Spielwerk ihrer Laune herumgetrieben wird und der gesetzlosen Willkür zum Opfer dienen muß, zugleich aber auch dadurch, daß es des echten weiblich-menschlichen Berufs, der allein es retten konnte, nicht innewerden will, vielmehr dem durch die Zeit selbst gerichteten königlichen Prachtgelüste fortwährend mit Sinn und Herz zugewandt bleibt und sich dem Gebote der Dinge nicht fügen mag, dadurch die Schwere des Geschickes auf sich lädt und in trost-

loser Entsagung auch desjenigen Glückes im Wesentlichen verlustig geht, das ihm auf dem Wege des Unglücks selbst freundlich begegnete. So vereinigen sich denn in diesem Stücke beide Schicksalsmächte, der gewaltige Drang einer objektiven Weltnothwendigkeit und die subjektive Willkür einer in sich selbst sich verfestenden Natur, um die höchste tragische Bedeutung möglich zu machen, die nur darum nicht wirklich wird, weil der Dichter die epische Weite und Ablenkung der Vertiefung in die eigentliche Mitte der Sache sowie in die Gewalt der Verhältnisse vorgezogen und die Wirkung nicht konzentrirt hat. Die sprachliche Darstellung ist in ihrer redneriſchen und pathetischen Ausbreitung auf den höchsten Gipfel plastischer Gediegenheit und objektiver Klarheit geführt und giebt in ihrer Reinheit die schönsten Gedanken, die inhaltvollsten Wahrheiten zu vernehmen. Das ganze Werk tritt uns von dieser Seite her wie eine vollendet ausgebildete Statue entgegen, an der sich weniger ein lebendiges Entzücken als ein stilles ästhetisches Ergötzen entzünden mag, die weniger durch den Augenblick erregend wirkt, als durch wiederholte Anschauung und Betrachtung den Sinn erfreuet.

Mit Schiller's Tode (9. Mai 1805) trat ein Wendepunkt ein in dem Leben und Wirken unsers Dichters wie in der Weltgeschichte, die mit durchgreifender blutiger Katastrophe Deutschlands innerstes Selbstgefühl zerstörte und die Macht des französischen Eroberers auf die höchste Spitze trieb, an den Völkern ihr selbstverschuldetes Schicksal vollziehend, dem Werkzeuge ihrer Vollziehung zugleich das seinige bereitend. Durch Schiller's Tod fühlte sich Göthe „der Hälfte seines Daseyns" beraubt. Ihm fehlte nunmehr „eine innig vertraute Theilnahme," er vermißte „eine geistreiche Anregung und was einen löblichen Wetteifer befördern könnte [1])." Bald darauf rückte das politische Unglück näher. Von Östreich bewegte sich das Gewitter, nachdem es dort fürchterlich und verheerend genug gewaltet hatte, Preußen zu, um hier mit noch größerer Zerstörung zu wirken. Daß es sich gerade um Weimar und bei Jena zunächst und am nachdrücklichsten entlud, wodurch, wie Göthe selbst so bedeutend ausspricht, „das Schicksal der Welt in den dortigen Spaziergängen entschieden ward [2])," ist be-

1) Briefwechsel VI. Zueignung an den König v. Baiern.

2) In seinem „Andenken Wieland's." Auch sprach Göthe damals das

kannt; ebenso, daß der Herzog Karl August, der unmittelbar Theil nahm, in Folge des unglückseligen Ausgangs in mißliche Verhältnisse zu dem kaiserlichen Sieger kam, wodurch Göthe bedeutend mit bedrängt und in der ganzen Tiefe seines Gemüths ergriffen wurde [1]). Weimar verlor mehr und mehr sein voriges Leben, besonders seit dem Tode der Herzogin Amalia, welcher am 10. April 1807 erfolgte. Jena, seit dem Anfange der neunziger Jahre der Stolz und die Sorge Göthe's, hatte längst angefangen, von seinem Glanze einzubüßen. Schon um das Jahr 1803 begann die große Auswanderung der Professoren, die dort die Wissenschaft wie die Stadt verherrlicht hatten. Anlockende bedeutende Rufe führten die Besten aus allen Fakultäten in dem Zeitraume von kaum zwei Jahren von dannen. Und so kam es denn, daß Göthe von dem Jahre 1805 an sich mehr und mehr in die quietistische Abgeschlossenheit zurückzog, die ihm längst lieb geworden war, und von der bereits, wie wir bemerkt, in den Produktionen der neunziger Jahre theilweise Spuren vorkommen. Denn noch in der Mitte des rüstigthätigen Verkehrs mit Schiller schrieb er diesem, „daß die Mauer, die er schon um seine Existenz gezogen, noch ein paar Schuhe höher aufgeführt werden solle." Die frische poetische Produktivität trat immer sichtbarer hinter der prosaischen Ruhe und Beschäftigung zurück; die Reflexion, das kontemplative Verweilen auf den Dingen und dem menschlichen Leben, die allegorischen Abstraktionen und Spiele drängten sich mit überwiegender Macht hervor. Mit dem Schlusse des ersten Theils von Faust (1806) schließt sich

prophetische Wort, „daß von dem 14. Okt. 1806 eine neue Epoche der Weltgeschichte beginne."

1) Falk berichtet in seiner Schrift: „Göthe, aus näherem persönlichem Umgange dargestellt" (1832), einen interessanten Zug von dessen Gesinnung und Ergebenheit gegen den Herzog. Als dieser von den französischen Gewalthabern wegen einer patriotisch-menschenfreundlichen That als Verschwörer verfolgt zu werden in Gefahr kam, äußerte sich jener in Unwillen und unter Thränen, daß er für ihn „um's Brot singen," daß er „ein Bänkelsänger werden und das Unglück in Liedern verfassen wolle." Entrüstet ruft er aus: „Die Schande der Deutschen will ich besingen, und die Kinder sollen mein Schandlied auswendig lernen, bis sie Männer werden, und damit will ich meinen Herrn auf den Thron herauf und euch (die Franzosen) von dem eueren heruntersingen." Daß ihn späterhin (1808) bei Gelegenheit des Kongresses in Erfurt Napoleon zu sich lud, und wie er mit ihm sich unterredete, hat Göthe selbst berichtet. Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 275.

auf bedeutsame Weise seine rechte und wahre poetische Schöpfung. Die Farbenlehre wird nun veröffentlicht, Winckelmann und sein Jahrhundert abgeschlossen (1805), an der Jenaischen Literaturzeitung fleißig Theil genommen, an der Redaktion der neuen Ausgabe der Werke gearbeitet, daneben, außer einigen weniger bedeutenden Liedern, die meisten der Erzählungen und kleinen Novellen verfaßt, welche später in den Wanderjahren zusammentreten sollten. Diese Novellen, wie das Märchen „die neue Melusine" und die Erzählung, welche er vorzugsweise „Novelle" nannte, beschäftigten ihn zum Theil lange und vielfach. Sie bekunden in Tendenz und Form des Dichters nähere Betheiligung an der neuen Romantik, deren Einflüsse, wie schon Gervinus richtig bemerkt hat, bereits in den spätern Zusätzen zu Faust, selbst in Wilhelm Meister zum Theil vortreten. Sie bezeichnen zugleich den Übergang Göthe's in die Epoche seiner alternden, beschaulichen Produktivität, die sich hier eine bequeme Breite geben kann. In ästhetischer Beziehung charakterisiren sie sich weniger durch originalpoetische Ideen und Erfindung, als durch ihre klare, formell auf's höchste gebildete Darstellung. Schon das unvollendete Festspiel „Pandora" (1807) gehört der symbolisirenden Betrachtung an, und die ästhetisch-allegorische Philosophie hat hier bereits das entschiedene Übergewicht über die freie dichterische Intuition gewonnen. Den Abschluß dieser wendepunktlichen Krisis stellen „die Wahlverwandtschaften" (1809) dar, sowie der gleichzeitige Anfang von „Wahrheit und Dichtung" die weitere ruhige Bahn der letzten Epoche eigenthümlich genug einleitet. Jene erheben sich ganz aus der Mitte der bezeichneten novellistischen Produktionen. Seit Längerem concipirt, sollten auch sie ursprünglich nur in dem Maße einer kleineren Erzählung ausgeführt werden. Allein Göthe fühlte bald, daß der Stoff in ihm „zu tief gewurzelt" sey, als daß er ihn auf so leichte Weise hätte beseitigen können. „Niemand," meint er daher, „verkenne an diesem Romane eine tief leidenschaftliche Wunde, die im Heilen sich zu schließen scheuet, ein Herz, das zu genesen fürchtet [1])." Wir dürften wohl nicht zu kühn muthmaßen, wenn wir in diesem Geständnisse die Bestätigung finden von der Krisis in dem Gemüthe und Lebens-

1) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1809.

stande des Dichters, von der eben das Buch poetisches Zeugniß giebt. Übrigens hat dieser Roman die Reife vielseitiger Erfahrungen am reinsten in sich aufgenommen; wie er denn auch in der Mitte reich-weltlicher Umgebung und Gesellschaft zum Abschlusse kam. Karlsbad, dem der Dichter so viele bedeutsame Erlebnisse schuldete, war die eigentliche Geburtsstätte des Ganzen; und nach Riemer's Angabe sind selbst manche Ingredienzien von hier in die Dichtung eingetreten [1]). Dieselbe sollte indeß fast mehr als ein anderes Werk Göthe's dem Mißverständnisse und dem Mißurtheile anheimfallen, und wir sahen und sehen noch jetzt, wie wenig das Publikum, das große wie das kleine, sich von dem Beiwerke der persönlichen, zeitlichen oder sonstigen Beziehungen frei machen kann, um auf den Standpunkt rein ästhetischer Auffassung zu treten, und wie wenig ein Dichter sich den Dank der Meisten erwirbt, wenn er der Kunst ihr Recht gewähren und durch sie das Leben in seiner Wahrheit spiegeln will. Göthe fühlte und beklagte dieses beim Werther, er fühlte und beklagte es bei den Wahlverwandtschaften, dem poetischen Zwillingswerke von jenem. Man klagt über das Unsittliche, über Mangel an moralischem Ernste, über die ruhig-langsame Entfaltung, man vermißt hier Lebendigkeit, dort Energie u. s. w. Zunächst muß man sich nun freilich wundern, wie die sittenrichterliche Kritik hier übersehen mag, daß das Sittliche gerade die wesentlichste Substanz des Buches ausmacht. Alles in ihm ist ja darauf gerichtet, das Sittliche in seinem vollen Rechte zu zeigen, und nicht leicht mögen wohl sonst die ethischen Motive in so menschlich-bedeutsamer Weise zu poetischer Darbildung des Schicksals gebraucht worden seyn, wie hier geschehen. Freilich wollte der Dichter keinen Katechismus der Moral schreiben, auch nicht für Kinder dichten, ebensowenig durch einzelne hochmoralische Effektpunkte überraschen. Das Sittliche sollte in seinem Lebensprocesse als die ab-

1) Wie viel Göthe dem besonders seit 1806 oft wiederholten Aufenthalte in Karlsbad an Genuß und Erfahrung verdankte, hat er in folgenden wenigen Versen ausgesprochen:

„Was ich dort gelebt, genossen,
Was mir all dorther entsprossen,
Welche Freude, welche Kenntniß,
Wär' ein allzulang Geständniß.
Mög' es Jeden so erfreuen,
Die Erfahrenen, die Neuen!"

solute Macht erscheinen, es sollte nicht gelehrt werden, es sollte handelnd auftreten und sich mit der vollen Dialektik seiner Verhältnisse der Betrachtung darstellen. Sowie man aber in diesem Bezuge das Ganze an Einzelheiten hingiebt, so auch in Absicht auf die Ausführung. Man mag sich nicht die Mühe nehmen, den Dichter zu begleiten, wie er aus leisen, stillen Anfängen in allmäligem Fortschritte das Leben entstehen und sich entfalten, die Menschen in unvorsichtigem Selbstvertrauen die Fäden ihres eigenen Schicksals spinnen läßt, bis das Netz sie gefangen hält, das nur mit dem Untergange ihrer selbst zerreißen kann. Wollen wir nach einem Grundgedanken suchen, so wäre es wohl dieser, daß das menschliche Leben und Streben zunächst freilich auf der Grundlage natürlicher Beziehungen ruhe, daß das Princip der Wahlverwandtschaft mit urkräftiger Macht auch durch die Menschenwelt bedingend und verbindend walte, daß aber auch die Freiheit einen wesentlichen Faktor in derselben bilde, der in jene naturmächtigen Potenzen mäßigend, leitend und bestimmend einzugreifen hat. Diese Freiheit ist sowie in der Gemeinschaft das Princip der gesellschaftlichen Ordnung, so bei den Einzelnen das der Achtung jener Ordnung. Wer daher entweder jenem Naturprincipe zum Trotz sich einseitig verbindet, oder umgekehrt der Foderung freier Selbstbeherrschung entgegen dem blinden Zuge natürlicher Elemente sich hingiebt, muß gleichmäßig den Geist des rechten menschlichen Berufs beleidigen und so das Schicksal über das eigene Haupt heraufbeschwören. Erst nun den Rechten wahlverwandtschaftlicher Natürlichkeit eigensinnig widerstrebend, dann, als es zu spät, sich ihnen dem Gebote sittlicher Freiheit zuwider übergebend, verlieren die Hauptpersonen des Romans den sichern Halt des Lebens und gerathen von der rechten Bahn ab in die Irrgänge egoistischer Selbstliebe, und das Sittliche kann seinen Triumph nur feiern auf den Ruinen ihres Daseyns. Daß die Ehe hier als der Anlehnungspunkt genommen wird, beschränkt die ganze Idee des Werks ebensowenig auf die Apologie derselben und ihrer Rechte, wie Einige wollen, als im Wilhelm Meister das Theater den ausschließlichen Kern der Dichtung bildet. An der Ehe, als einem der heiligsten Institute im Gebiete ethischer Verhältnisse, wird hier nur die sittliche Schicksalstragik überhaupt individualisirt. Diese Tragik erscheint nun mit kunstvollster Weisheit bis zum ergreifendsten

Effekte durchgeführt. Oder was kann meisterhafter seyn, als die Art, wie auf dem scheinbar friedlichsten Boden, unter den ansprechendsten idyllischen Umständen die ersten Keime eines ebenso traurigen als rührenden Unglücks unvermerkt ansetzen, wie die Personen, halb fürchtend halb sicher, in verschuldeter Selbsttäuschung befangen, diese Keime pflegen und auferziehen, wie die freundliche Natur selbst gleichsam zur Mitschuldigen gemacht wird, indem sie die wachsende Schuld mit ihrer schmeichelnden Freundlichkeit hegt und an ihrem Busen sich nähren läßt, wie die edelsten und gebildetsten Charaktere in unseliger Selbstvergessenheit dem Verderben entgegentreiben, wie dieses durch das Spiel des Zufalls, der gleich einem Dämon in die stillen Kreise greift, gefördert und zu seiner Katastrophe gesteigert wird, wie endlich die schuldig-unschuldigste Person, die treffliche Ottilie, dieses zarteste Kind der Natur und Bildung, durch ihre sittlich-ernste Entsagung und Selbstopferung dem Schicksale seine Foderung zahlt und so in den ergreifendsten Kontrast zwischen Anfang und Ende der Handlung ein wunderbar milderndes Zauberlicht fallen läßt — was kann, fragen wir, poetischer erfunden, kunstreicher ausgeführt, erhebender und ästhetisch-befriedigender geschlossen werden? In ihrer ganzen Fülle aber tritt diese Kunst vor unsern Blick, wenn wir darauf achten, in welch stetiger Bewegung die Gefühle wachsen, wie das Kleinste zu ihrer Nahrung dient, wie leicht, wahr und einfach Alles benutzt wird, um, wie wir vorhin gesagt, das Gewebe zu bilden, welches sich um die Personen schlingt und das nur zerrissen, nicht gelöst werden kann. Wenn man in diesem Forttreiben des Schicksals den Kampf des Sittlichen mit der Neigung vermißt, so darf das einerseits überhaupt nicht als Vorwurf gelten, indem ja gerade die selbstvertrauende Sicherheit hier als das wesentliche Motiv des Schicksals erscheinen sollte, andererseits aber auch die tragische Entsagung Ottilien's, als der reichste Ersatz jenes Kampfs, nicht die wirksame Bedeutung haben würde, wenn solch ein Kampf zu bestimmt hereingetreten wäre. Zum Theil mag auch Göthe wohl Recht haben, wenn er, in dieser Hinsicht sich selbst vertheidigend, sagt, „daß der Kampf hinter die Scene verlegt sey, und man wohl sehe, daß er vorgegangen sey[1])." Ist nun die Handlung an und

1) Riemer II. S. 607.

für sich untadelhaft ausgeführt, so sind die Charaktere in ihrem Selbst und ihrem Verhalten zu einander mit so klarer Bestimmtheit hingestellt, mit solcher Reife ausgebildet, so typisch in Absicht auf Zeit und Verhältnisse und doch wieder so individuell, daß wir hier die gewohnte Meisterschaft unsers Dichters von neuem freudig anerkennen müssen. Sollen wir auf Einzelnes hinweisen, so ist es die lieblich-wunderbare Gestalt Ottilien's, welche unsere Aufmerksamkeit vor Allem in Anspruch nimmt. Der Dichter scheint in dieser Persönlichkeit sein reinstes Ideal weiblicher Charakteristik gezeichnet zu haben. Schon in Straßburg auf dem Ottilienberge gingen ihm die Lichter auf, in denen er diese schönsten Seelenverhältnisse malen wollte. In Ottilien sehen wir die unbefangene Zutraulichkeit der Sesenheimerin, die ruhig-stille Haltung Lotten's, die tief-innige Hingebung der Mignon, die edle Bildung der Prinzessin Leonore, aber in Allem das, was Keine der Andern hat, die eigenthümlich-tragische Idealität des Gemüths, in dem die beiden Mächte, die Leidenschaft des Gefühls und die Kraft des sittlichen Dranges, in gewaltigstem Konflikte sich begegnen und das edle Gefäß, welches sie birgt, zerbrechen. Auch die Kontraste sind trefflich wirksam. Wie in Wilhelm Meister der Mignon die Philine, der Idee die Welt, sich gegenseitig beleuchtend gegenübertreten, so hier der Ottilie die Luciane, dem liebegetragenen Ernste des Lebens die Lust am Augenblicke und an seinen leichten Gaben. Zwischen diese ernsten und leichtsinnigen Jugendregungen tritt Charlotten's verständig-erfahrne Gestalt, die aber mit all ihrer Erfahrung doch gestehen muß, „daß es gewisse Dinge giebt, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt." Eduard hat in seinem Charakter insofern Recht, als er übereinstimmt mit sich selbst; allein Ottilien gegenüber ist er ein abermaliger Beweis, daß unserm Dichter die weiblichen Charaktere besser gelingen als die männlichen. Daß er etwas an Werther erinnert, selbst Tasso's wunderliche Muthlosigkeit verräth, indem er wie dieser „nicht gewohnt ist, sich etwas zu versagen," daß er überhaupt die Verhätschelung der meisten Göthe'schen Liebhaber an sich zeigt, mag nicht unbemerkt bleiben. Wüßte man nicht, daß die sentimentale Schwäche der Männer den Frauen oft gefährlicher ist, als die imponirende Autorität der Kraft; so würde man nicht leicht begreifen können, wie jenes edle Gemüth sich dem willenlosen Eduard in so

maßloser Ergebenheit widmen mochte. Daß übrigens bei dieser Verbindung der beiden Herzen auch die Stille der Naturumgebung so verführerisch mitwirken muß und Manches miterklärt, giebt von der Einsicht des Dichters neues, schönes Zeugniß. Mittler ist bei all seiner Seltsamkeit eine echt Göthe'sche Figur. Auch in ihm scheint er von seinem eigenen Selbst etwas niedergelegt zu haben; denn das Vermitteln war in seinem Wesen, und schon in der Knabenzeit gebrauchten ihn, wie er in seinem Leben berichtet, seine Bekannten „zum Vertuschen," und in späterer Jugend „suchte er wohl die Verlegenheiten Anderer zu entwirren, und was sich trennen wollte, zu verbinden, damit es ihnen nicht ergehen möchte, wie ihm." Übrigens waltet durch das ganze Buch, das nach des Dichters eigener Aussage „keinen Zug enthält, der nicht erfahren worden," eine durchaus ideale Lebensansicht, welche auf der Grundlage der Bildung alle Zustände und Verhältnisse wie alle Charaktere durchleuchtet und selbst die Natur verklärt und erhebt. Die Park- und Gartenanlagen, wofür Göthe immer besondere Sympathien gehabt und womit er sich namentlich in Weimar vielfach beschäftiget, spielen bedeutsam in die Stimmungen und gebildeten Neigungen der Menschen hinüber, mit denen wir hier zu verkehren haben, motiviren ihre Pläne, erwecken die Gefühle und beschwichtigen sie wieder. Zwischendurch eröffnet sich ein Buch seltener Weisheit, tiefer und sinnvoller Offenbarungen des Geistes und der Seele. Um Alles aber schlingt sich die lichtvollste Sprache, welche in ihrer geistreichen Eigenthümlichkeit und vollendeten Bildung das schönste Muster prosaischer Darstellung ist. Sie erinnert in ihrer klaren Durchsichtigkeit an das Idiom des Cervantes, wie wir dasselbe in dem unsterblichen Don Quixote zu bewundern haben, mit dem die Wahlverwandtschaften in der Vollkommenheit des novellistischen Tons am nächsten zu vergleichen sind; wie denn dieses, wenn wir nicht irren, auch wohl von Andern schon bemerkt worden. Daß sie im Übrigen ein reines Gegenstück des Werther darstellen, haben wir gleich anfangs angedeutet. Im Ganzen und Wesentlichen ist es derselbe Grundgedanke, sind es dieselben Motive, ja dieselben Verhältnisse, welche dort wie hier das Schicksal ähnlich gestimmter Menschen bilden, nur daß in dem letzten Werke der Standpunkt verändert, das Leben erweitert erscheint und die Erfahrung eine größere Breite gewonnen, die tragische Macht und Wirkung vielseitiger eingreift,

die sittliche Idee tiefere Bedeutung hat, zugleich den Ernst ihres Rechts erhabener walten läßt, und daß am Ende die poetische Beruhigung wohlthätiger eintritt. Sonst noch spiegeln die Wahlverwandtschaften ihre Zeit und die Reife des Dichters in derselben Art, wie Werther die damalige Epoche und den Drang der Jugend des Verfassers in ihr vergegenwärtigt. — Daß nun ungeachtet der durchaus klassischen Haltung des Werks manche Züge weggewünscht werden dürfen, daß Manches zu breit besprochen wird, daß der kritische Wendepunkt der Geschichte zu anschaulich dargebildet erscheint, Nanny's Wunderkur in unerquicklicher Weise an Reliquienwirkungen erinnert, Eduard mit unmännlicher Schwäche der Geliebten im Sterben nacheifert, daß sonst allerlei Ungehöriges herübergezogen und hineingeschoben wird, was gerade in dem Studienkreise des Dichters liegen mochte, und dem man den Wunsch, es anzubringen, zu deutlich anmerkt, daß selbst der Ton hier und da mehr als billig ermattet und sich dadurch von der lyrischen Frische, die man im Werther so warm empfindet, zu auffallend entfernt, daß solcherlei Punkte wahrgenommen und unangenehm empfunden werden, mag in der Ordnung seyn, nur dürfen sie nicht dienen, das schöne Ganze zu verkennen und über dasselbe in der Beschränktheit des Urtheils den Stab zu brechen, wie solches in den Tagen seiner Erscheinung geschah und heute noch oft genug geschieht [1]).

Mit den Wahlverwandtschaften schließt sich der Hauptsache nach Göthe's produktive Thätigkeit im Großen. Von nun an zieht er sich mehr und mehr in die Sphäre der Betrachtung zurück, von der wir schon geredet. Zunächst war Spinoza's Ethik, „sein altes Asyl," in welches er sich den Jacobi'schen göttlichen Dingen gegenüber rettete. Er fand sich dort, da nun seine Bildung hinlänglich gesteigert war, „ganz eigen frisch" erregt. Weiter war es dann die historische Selbstschau, die ihn jetzt vornehmlich zu beschäftigen anfing. Wie wir erinnert, begann er nämlich in demselben Jahre, wo er die Wahlverwandtschaften schrieb (1809), seine Autobiographie, Wahrheit und Dichtung, deren dritten Band er 1813 schloß, worauf die Redaktion der italienischen Reise angefangen wurde. Später wendete er sich zu den Annalen (1819),

1) Kürzlich hat Rötscher eine Abhandlung über die Wahlverwandtschaften geschrieben, und sich bemühet, darin auch eine welthistorische Bedeutung aufzuweisen. S. dessen Abhandlungen zur Philosophie u. Kunst, Abth. II.

beschäftigte sich seit 1816 mit dem vierten Theile von Wahrheit und Dichtung und schrieb (1821—22) die Campagne in Frankreich, seit 1824 endlich ordnete er den Briefwechsel mit Schiller. Auch seine anderweiten literarischen Beschäftigungen waren von dieser Zeit an meistens prosaischer Art. Mehrere artistische und ästhetisch-kritische Aufsätze wurden geliefert, die Farbenlehre abgeschlossen (1810), die Hefte zur Naturwissenschaft und Morphologie herausgegeben, die Zeitschrift Kunst und Alterthum (1815) unternommen und durch mehrere Jahre (bis 1828) fortgeführt. Dabei lieh er mehr und mehr dem Mittelmäßigen und Fremden seine Stimme, wie dessen unter Anderm gerade die ebengenannte Zeitschrift sowie die panegyrischen Ergüsse über Manzoni, Walter Scott und Byron Zeugniß geben. Seine poetische Thätigkeit bewegte sich hauptsächlich im Lyrischen; denn sonstige Sachen, z. B. des Epimenides Erwachen, was ziemlich zahm „ohne Knirschen und Knarren," wie an Zelter geschrieben wird, auf der politischen Achse in symbolischer Behutsamkeit sich bewegt, die Wanderjahre und selbst der zweite Theil des Faust sind in dieser Hinsicht wenig bedeutsam. Was er an kleineren Poesien bot, tönt noch mehrfach in altgewohnter Weise. Die Musik der Seele spielt fortwährend fast durch Alles, wenn auch weniger voll; wie denn, um nur Eins zu erwähnen, die Elegie aus Marienbad (1823) bei allem Mangel an innerem freiem Flusse doch die ergreifendsten Klänge des Herzens vernehmen läßt. Übrigens dringt auch in dieses Gebiet jetzt zu oft das störende Spiel der Allegorie und die Kälte der Reflexion, als daß wir uns noch ganz unbefangen daran erfreuen könnten. Die zahmen Xenien (seit 1821) berühren Manches in pikanter Weise und geben in vieler Beziehung wünschenswerthe Beiträge zu den literarischen Stimmungen und Auswüchsen der Zeit, entbehren aber im Ganzen der treffenden Laune, wodurch sich ihre Vorgänger im Musenalmanach empfehlen. Sie sind meistens unmuthige, poesielose Reimapostrophen an mentale Personen und gegebene, besonders literarische Verhältnisse, in denen sich der Dichter „im Einzelnen Luft machen wollte." Obwohl er, der allen neuen geistigen Erscheinungen sich gleichzustellen suchte, auch der auftauchenden mittelalterlichen Romantik, besonders den Nibelungen, sich zuwandte, so konnte er doch den neutragischen Versuchen nicht befreundet werden. Werner's Macca-

bäer und Houwald's Bild berührten ihn höchst unerfreulich, und „er enthielt sich von der Zeit an alles Neueren, Genuß und Beurtheilung jüngeren Gemüthern überlassend, denen solche Beeren, die ihm nicht mehr munden wollten, schmackhaft seyn könnten." In eigenthümlicher Gestalt hebt sich aus der Mitte all dieser Beschäftigungen der „Westöstliche Divan" hervor, der, wie viel Wunderlich-Dämmerndes und Poetisch-Unfaßliches er auch enthalten mag, doch, abgesehen zuvörderst von seinem Verhältnisse zur folgenden Literatur, im Einzelnen noch manche Perle echter Lyrik birgt. So das schöne Lied (Suleika) „Ach, um deine feuchten Schwingen," ebenso (Suleika) „Was bedeutet die Bewegung?" oder (Wiederfinden) „Ist es möglich, Stern der Sterne," in welchem letzteren freilich die philosophische Symbolik den reinen lyrischen Ton, womit es sich so schön anfingt, nicht überall fortklingen läßt. Daß das Meiste von orientalischen Beziehungen und Allegorien so angefüllt ist, daß es ohne Kommentar nicht verständlich wird, beschränkt den eigentlich poetischen Werth oft bis zum reinen Nichts. Bemerkt doch Göthe selbst an Zelter: „Ich weiß, was ich hineingelegt habe, welches auf mancherlei Weise herauszuwickeln und zu nutzen ist." Noch bezeichnender lauten die weiteren Worte: „Neigung, zwischen zwei Welten schwebend, alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend — was will der Großpapa weiter?" Die von Hammer'sche Übersetzung des Hafis hatte ihn zu der sonderbaren Arbeit getrieben. Er mußte sich der neuen Erscheinung gegenüber „produktiv verhalten," weil er sonst vor ihrer Macht „nicht hätte bestehen können." Es war ihm aber die Gelegenheit um so willkommener, als er sich gedrungen fühlte, aus der damals (1813) tiefbewegten wirklichen Welt in eine ideelle zu flüchten. Das Ganze erschien 1819 und machte eine in seiner Art bedeutsame Wirkung; wie es denn in eine Zeit traf, wo die deutsche Welt, sich getäuscht fühlend in den meisten Erwartungen und aus der Hoffnungsbewegung in die Ruhe der Entsagung hineingenöthiget, dem orientalischen Quietismus und Gedankenspiele geneigter seyn konnte. Göthe meint, der Deutsche hätte „stutzen müssen, da man ihm etwas aus einer ganz andern Welt herüberzubringen unternahm." Uns scheint übrigens, als wenn der Deutsche seit Herder vor dem Oriente und überhaupt vor den Zugängen aus anderen Welten nicht eben zu stutzen ge-

wohnt war. Daß übrigens die neue Romantik sich des Schatzes vor Andern bemächtigte, lag in der verwandtschaftlichen Stimmung. Gleicht sie doch, wie J. Paul treffend über sie bemerkt, darin „dem Traume, daß sie sich in das Morgenreich des Auges und in das Abendreich des Ohrs theilt[1])." Wie Beides aus jenem Divan herüberdämmert, braucht nicht lange nachgewiesen zu werden. Daß vor Allen Fr. Rückert sich in seinen „östlichen Rosen" anschloß und durch weitere Nachbildungen die Aussichten in den Orient mehr und mehr eröffnete, daß Platen gleich ihm die Ghaselendichtung pflegte, daß seitdem überhaupt manche orientalisch gefärbte Blume von der Hand unserer Dichtung gemalt wurde, wem wäre das nicht alte Bekanntschaft? Nur darauf mag noch besonders hingewiesen werden, daß sich an die Göthe'sche Quietisterei und kontemplative Negativität auch die Poesie des modernen Weltschmerzes, der zum Theil wohl seine guten Gründe in der Zeit haben mag, mehr oder weniger anknüpft, was sich nicht verkennen läßt, wenn man die ersten Spuren derselben bedächtig verfolgen will.

Erwähnen wir nun für's Erste noch der Wanderjahre und werfen beiläufig einen näheren Blick auf die Farbenlehre, sowie auf einige andere wissenschaftliche Leistungen, so wird dann der Faust das Ganze auf angemessene Weise schließen können.

Der Gedanke zu den „Wanderjahren oder den Entsagenden," welche 1821 zuerst erschienen und 1829 beendigt wurden, beschäftigte Göthe schon zehn Jahre früher. Obwohl er (und mit ihm Andere) meint, „daß sie den Lehrjahren natürlich folgten," so will es uns doch bedünken, daß eine solche Folge hier fast noch weniger natürlich war, als eine ähnliche mit einem zweiten Theile beim Faust. Die Lehrjahre sind soweit fortgeführt, daß man nach den schon angezogenen eigenen Worten Göthe's aus „dem Bekannten das Unbekannte hinlänglich entwickeln kann." Eine Fortsetzung in den Wanderjahren mußte zu prosaischer Langweiligkeit führen und vollens bei ihrer absonderlichen Absichtlichkeit die Farbe der poetischen Unmittelbarkeit von sich fern halten. Das Werk ist in diesem Bezuge eben das treueste Gegenbild von dem zweiten Theile des Faust, der sich ganz so zum ersten verhält, wie die Wanderjahre zu dem Meister. Der Dichter mochte das Mißliche auch wohl fühlen, und so

1) J. Paul, Kleine Bücherschau II. S. 108.

wurde denn aus allerlei novellistischen Partikularitäten, welche eigentlich miteinander nicht viel mehr gemein haben als die Stellung in einem und demselben Buche, „ein wunderlich anziehendes Ganzes" gebildet, das durch einen „romantischen Faden" zusammengehalten werden soll [1]). Wir wissen, daß man sich Mühe gegeben und hin und wieder noch giebt, etwas eigenthümlich Poetisch-Bedeutsames darin zu finden und daraus zu machen, allein aufrichtig gestehen wir, daß die meisten bezüglichen Versuche sowohl der analytischen als konstruktiven Kritik ebenso gezwungen, gemacht und zusammengetrieben erscheinen, als das Buch selbst, insofern es eine eigene poetische Komposition seyn will. Auch gesteht ja Göthe selbst, daß dasselbe nicht sowohl „aus einem Stücke, als in einem Sinne" gebildet sey. Die poetische Foderung aber an eine solche Produktion geht auf Beides. Da das größere Publikum mit Recht nicht ganz zufrieden war, indem es nach so langem Warten wohl etwas Besseres erwarten durfte; so versuchte Göthe nachträglich allerlei, um dem Dinge eine ansprechende Gestalt zu geben, „er stellte um, er schob ein," konnte aber, wie er an Zelter schreibt, „nach vielem Ächzen diesen Alp nicht wegdrängen." Freilich erfuhr das Buch, wie so eben angedeutet, von einigen Seiten der Anerkennung, und achtbare Stimmen waren bereit, ihm Beifall zu erwirken, allein so recht frei und frank hat man sich ihm nie und nirgends zugewandt [2]). Sehen wir indeß von der poetischen Mangelhaftigkeit desselben in seiner Ganzheit ab, so ist darin manche treffliche Einzelheit freudig anzuerkennen; auch möchte es unser Interesse wohl besonders ansprechen können, daß der greise Dichter uns in diesem Spätlinge seiner Muse eine Anticipation der neuesten Weltrichtung gegeben hat. Denn wer möchte verkennen, daß ihm die Idee einer angemessenern Organisation der Gesellschaft auf dem Grunde wohlvertheilter Berufsthätigkeit und wohlorganisirter Arbeit, sowie einer zweckmäßigen Verbindung der Stände durch hinlängliche Vermittelung humaner Bildung vorgeschwebt, daß er an einen wahrhaft vernunftfreien Socialismus unter dem Principe gutgeleiteter Association gedacht, daß

1) Tages- und Jahreshefte. Jahr 1807.

2) Göthe hat über diese Theilnahme sich dankbar ausgesprochen und besonders auf Varnhagen's Beurtheilung hingewiesen, von dem er bei dieser Gelegenheit gesteht, „daß er ihn schon seit Jahren über ihn selbst belehre." Werke, Bd. 32. S. 352 f.

die pädagogische Provinz, in der er uns so bequem herumzuführen weiß, und die er selbst noch für ein Utopien hält, ein dunkles Vorbild des modernen Communismus, freilich ohne den emancipativen Absolutismus, darstellt [1])? Daß die fortgesetzte Liebäugelei mit dem Ordenswesen und seinem Humanitätsmysterium nicht poetisch ansprechen könne, muß, denken wir, dem unbefangenen Geschmacke klar seyn, ebenso, daß „die Betrachtungen im Sinne der Wanderer" oder die Schätze aus „Macarien's Archiv" dem ästhetischem Zwecke wenig dienen können, so treffend und trefflich das Meiste davon auch lauten mag. Wenn Göthe erwartet, daß „der Schalk," der wohl hinter dergleichen Spiele stecken könnte, der Sache ein besonderes Interesse geben möchte, so muß ein solcher Schalk, wenn er poetisch interessiren will, in der That etwas mehr schalkhafte Genialität und Humoristik mitbringen, als es bei dem fraglichen der Fall ist. Göthe ist aber auch hier darin sich gleich, daß er eine Summe der herrlichsten Wahrheiten mitzutheilen weiß und dem Ewig-Menschlichen ernstlich zugewandt bleibt. In Absicht auf Sprache und Darstellung steht das Werk neben Meister und den Wahlverwandtschaften auf dem Gipfel klassischer Kunstbildung, sowie sich die meisten von den einzelnen Erzählungen durch ihre vollendete novellistische Haltung und Klarheit auszeichnen [2]). Sonst beweisen die Wanderjahre in ihrem ganzen Charakter sehr auffallend die in den späteren Jahren bis zum Extreme entwickelte Neigung des Dichters, das

1) Nachdem Obiges längst geschrieben, erschien in den Zeitungen die Mittheilung, daß Mad. Dudevant (die berühmte George Sand) in den Wanderjahren die Lehre des Communismus finden will und Bettinen auffodert, dieselbe näher herauszustellen. Übrigens haben auch Andere, z. B. die Rahel, dergleichen schon früher angedeutet.

2) Daß die Novelle „die pilgernde Thörin" eine freie Übersetzung aus dem Französischen ist (la folle en pélerinage), findet man bei Riemer II. S. 615 bemerkt. Eine ausführliche Besprechung haben die Wanderjahre außer Andern von Hotho in den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik und von Varnhagen (Zur Geschichte u. Liter. S. 541 ff.) erfahren. — Die falschen Wanderjahre (von einem anonymen Verfasser, in dem man aber den Pfarrer Pustkuchen entdeckt hat), welche 1822 erschienen und eine Parodie auf Göthe's gesammte Dichterthätigkeit seyn sollen, sind mit Recht, trotz dem, daß sie Einzelnes richtig notiren, von der Nation nicht ernstlich beachtet worden. Wir haben uns gleich bei ihrem Erscheinen in den Heidelberger Jahrbüchern darüber ausgesprochen.

Nichts zu Etwas zu machen, das Kleine, selbst oft Kleinliche, zu verehren, die Energie des Handelns mehr und mehr hinter die staunende Weisheit zurückzusetzen und sich in unbedeutender Personen etwas selbstgefällig, obwohl immer gutmüthig zu bespiegeln. Übrigens wollen wir auch diese Gabe dankbarlich aus seiner Hand empfangen und seinem Wunsche entgegenkommen, wenn er in Bezug darauf sagt:

„Möge mancher Freund mit Freuden
Sich's nach seinem Bilde prägen [1])!"

Daß das Buch mit dem zweiten Titel „die Entsagenden" zu vielerlei Produktionen, namentlich von weiblichen Händen, Veranlassung gegeben, in denen das Princip der Entsagung zu den abgeschwächtesten Charakteren und blassesten Lebensschilderungen verarbeitet worden, mag beiläufig erinnert werden.

An Göthe's wissenschaftliche Strebungen und Arbeiten haben wir schon beiläufig mehrfach zu erinnern Gelegenheit gehabt. Sie betreffen vorzüglich die Kunst nebst der Literatur, dann die Natur. In beiderlei Hinsicht empfehlen sie sich vorab durch musterhafte Klarheit und gesunde Auffassungsweise, die in ihnen durchweg herrscht. Daß die Ersteren in Verbindung mit den Schiller'schen ähnlicher Art der neuen Ästhetik, welche seit Lessing bei uns aufkam, ihre eigentliche Ausbildung und ihr durchwaltendes Ansehen vermittelt haben, wurde auch schon erwähnt. Lassen wir so Manches, wie z. B. die Recensionen in den Frankfurter gel. Anzeigen (1772—1773), in der Jenaer allg. Lit. Zeitung (1804—1806), die Aufsätze über deutsche Baukunst, über Shakspeare, über den Dilettantismus in den Künsten, über so viele andere literarische und artistische Punkte und mitwirkende Persönlichkeiten, desgleichen die Ausführungen in den Propyläen bei Seite und verweilen wir einen Augenblick bei der bereits mehrerwähnten Schrift „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805), so bietet uns dieses Werk in seinem mäßigen Umfange das trefflichste Muster, wie in der Schilderung einer bedeutsamen Persönlichkeit die Interessen der Sache, der sie vorzugsweise diente, die Physiognomie der Zeit, in welcher sie wirkte, sowie die Verhältnisse überhaupt, in deren Umgebung sie stand, veranschaulicht und gleichsam individualisirt werden können. Alles Wesentliche wird uns

1) Gedicht „Mit den Wanderjahren."

hier in ebenso wahrer als gediegener Weise vorgeführt, und wir finden in der Darstellung selbst vollzogen, was sie uns vergegenwärtigen will, die volle organisch-ausgebildete Form einer antik gehaltenen Gestalt. Will man dabei noch auf die Schönheit der Gesinnung merken, die sich in dem Antheile an dem Menschlichen wie an dem Menschen gleichsehr bekundet, so fürchten wir kaum Widerspruch, wenn wir die kleine Schrift für ein in ihrer Art einziges, durchweg klassisches Denkmal unserer prosaischen Literatur erklären. — In ihrer Art gleich vortrefflich sind Göthe's schildernde Darstellungen, unter denen wir außer der Beschreibung des römischen Carneval's nur noch das Sankt-Rochusfest zu Bingen (1814) erwähnen wollen. Wenn sich dort in einer weltlichen Lustbarkeit der eigenthümliche Charakter des italienischen Landes und Volks in voller Klarheit spiegelt, so erscheint hier in einem geistlichen Feste die Natur und der Mensch, das Heilige und Weltliche und zwar Alles nach Sinn und Weise des Deutschen in einem überaus lebendigen Bilde der Anschauung hingestellt.

Wie sehr das naturwissenschaftliche Gebiet unsern Dichter in Anspruch nahm, wie es ihn von den ersten Schritten an auf seiner ganzen Lebensbahn beschäftigte, hat aus der bisherigen Darstellung bereits entnommen werden können. Diese Studien entsprachen seiner ganzen objektiv-plastischen Tendenz, wie sie seiner quietistischen Behaglichkeit, die sich nicht gern durch Widerspruch oder willkürliche Gegenwirkung stören lassen mochte, besonders zusagten. Außerdem dienten sie, seine episch-gehaltene Darstellungsweise, seine antik-bildende Neigung mehr und mehr zu bestimmen und zu festigen. Wir finden nun in der Art, wie er diese Gegenstände auffaßt und behandelt, dieselbe Kunst und Methode, die uns aus seinen Dichtungen entgegentritt. Er verfuhr rein objektiv in beiden Beziehungen. Gleiche Ruhe und epische Folge, gleiche Geisteshelle und Geistesfreiheit, gleiche Unmittelbarkeit des Erlebens bei durchgreifender Gedankenfülle. Sein „Denken ist Anschauen, sein Anschauen Denken." Mit „Liebe," will er, soll man sich der Natur, deren „Krone die Liebe ist," nähern und ihre Bedeutung nicht „in bloßer Mikroskopie" erfassen wollen, so viel Werth diese an und für sich haben möge; auch vor der starren Mathematik warnt er, indem das Ideale bei

der Naturbetrachtung gegenwärtig bleiben soll. Überall strebt er dabei aus dem Einzelnen zum Allgemeinen; er sucht auch hier „das Endlich-Unendliche" wie in Leben und Kunst. Daß es ihm auf diesem Wege gelungen, auf Punkte hinzulenken, die zum Theil als wirkliche Entdeckungen zu betrachten sind, wie z. B. in der Osteologie auf das os intermaxillare [1]), in der Botanik auf das Gesetz der Metamorphose, ist hinlänglich anerkannt, weniger, was ihm die Farbentheorie verdanken dürfte.

Seine Metamorphose der Pflanzen, die Hefte zur Naturwissenschaft und Morphologie, die osteologischen Arbeiten, seine sonstigen kleineren und größeren Abhandlungen über naturwissenschaftliche Gegenstände jeglicher Art, in denen überall, wenn auch nicht immer Bedeutendes, doch Belehrendes in klarstem Tone mitgetheilt wird, übergehen wir, um nur einige Worte über die Farbenlehre zu bemerken, welche ihm eine Lebensaufgabe war, an die er viel Sorge verschwenden sollte, ohne große Freude daran zu erleben. Die erste Ausgabe erschien 1810 unter dem Titel „Zur Farbenlehre." Sie war das Resultat achtzehnjähriger Beobachtung, Reflexion und mannichfaltigster Untersuchung, so, daß die Geschichte dieses merkwürdigen Werks als ein schwerer Kampf anzusehen ist, welchen der Verfasser unverdrossen und unermüdet mit Vorurtheilen, Irrthümern, Mißverständnissen einerseits, mit sich selbst und den Schwierigkeiten des Gegenstandes andererseits zu bestehen hatte. Es ist in der That beinahe eine tragische Erscheinung, wenn man diesem Ringen eines edlen, dem Dienste der Wissenschaft und Wahrheit hingegebenen Geistes zusieht, der, umgeben von alten und neuen Hindernissen, gerade von den Priestern der Wissenschaft mit geringen Ausnahmen unerkannt und ungefördert, auf einsamem Pfade hinstrebt und zuletzt der Früchte seines Strebens nicht einmal froh werden darf. Die Last war ihm so drückend, daß er den Tag, an welchem er sich ihrer völlig entledigt fühlte, für einen „Befreiungstag" ansah.

1) Carus sagt über den Wirbelbau des Hauptes, daß dessen Schädelgebilde ihm (Göthen) vielleicht unter allen Sterblichen zuerst als entschiedene Fortsetzung der Gebilde der Rückenwirbelsäule erschienen sey. Vgl. dessen Schrift: „Göthe, zu dessen näherem Verständniß, 1843." S. 97. Göthe hatte die bezügliche Entdeckung 1790 in Venedig, von einem zerschlagenen Schöpsenkopfe geleitet, zuerst gemacht.

In Italien hatte er sich zuerst mit dem Gedanken befreundet und seitdem unablässig für die Ausführung desselben Mühe und Sorge getragen; wie er denn selbst mitten in dem Kriegslärm während des Feldzugs 1792 die Spuren verfolgte, welche ihn zum glücklichen Ziele leiten sollten. Obwohl nun bei der endlichen Herausgabe anfangs um die Wirkung wenig bekümmert, war er doch „einer so vollkommenen Untheilnahme und abweisenden Unfreundlichkeit," als das Buch erfahren sollte, nicht gewärtig gewesen [1]). Man ließ den Bemühungen des Dichters fast gar kein Verdienst, man sah auf sie, eben weil sie aus einem Dichtergeiste entsprungen, aus den Fenstern der privilegirten Schulweisheit vornehm herab, fand Alles theils mangelhaft, theils unzulässig, ohne jedoch die rechte Widerlegung zu versuchen. Nur die Philosophie nahm sich der verlassenen Idee und Arbeit mehr oder minder an [2]). Göthe selbst appellirt an die Nachwelt, welche, wie bei allem Ungewöhnlichen, womit in der Wissenschaft aufgetreten wird, so auch für seine Idee das angemessene Tribunal bilden werde. Dasselbe sey ja auch seiner Metamorphose der Pflanzen wiederfahren, die gleichfalls „von den Pflanzenkindern" wo nicht unfreundlich, doch kalt aufgenommen und für eine Phantasie gehalten wurde, sich aber später ihr Recht errungen und ihre Bahn erobert habe [3]). Es galt übrigens das Unternehmen hauptsächlich der hergebrachten Newton'schen, mehrseitig baufälligen, vielfach gestützten Farbentheorie, und Göthe hatte es auf nichts Geringeres abgesehen, als das alte Gebäude „sogleich von Giebel und Dach herab ohne weitere Umstände abzutragen, damit die Sonne endlich einmal in das

---

1) Tages- und Jahreshefte zu Jahr 1810.

2) „Lasset uns den Göttern danken," ruft Schelling aus, „daß sie uns von dem Newtonischen Spektrum eines zusammengesetzten Lichtes durch denselben Genius befreiet haben, dem wir so Vieles verdanken!" Zeitschrift für spekulative Physik, Bd. II. H. 2. S. 60. Weiterhin wird hier dann über die knechtische Anhänglichkeit der Physiker geklagt, mit der sie der alten Theorie ergeben. Ähnliches findet man bei Steffens, und Hegel kann sich in seiner Encyklopädie der philosoph. Wissenschaften über den alten Irrthum, der neuen Göthe'schen Ansicht gegenüber, nicht derb und stark genug aussprechen. Wenn er dem Newton'schen Beobachten sogar Unredlichkeit vorwirft, so hat er darin freilich schon einen Vorgänger an dem französischen Pater Castel, der bereits 1739 (Optique des couleurs) denselben Tadel aussprach.

3) Nachgel. Werke, Bd. 20. S. 23 ff.

alte Ratien- und Eulennest hineinscheine[1])." Wir fällen hier kein Urtheil über die Haltbarkeit oder Unhaltbarkeit der neuen Hypothese, müssen aber die Sorgfalt der Beobachtung, die Methode der Verbindung und Fortführung derselben, endlich die ungemeine Anschaulichkeit in der Darstellung offen anerkennen, wodurch das Werk, abgesehen von den vielen fruchtbaren und trefflichen Nebenbemerkungen, immerhin ein preiswürdiges Denkmal der wissenschaftlichen Literatur überhaupt und unserer nationalen insbesondere bleiben wird. Was die Resultate selbst angeht, so wollen wir nur an ein Wort erinnern, das Göthe bei einer andern Gelegenheit an Schiller schreibt: „Wer nicht, wie jener unvernünftige Sämann im Evangelio, den Samen umherwerfen mag, ohne zu fragen, was davon und wo es aufgeht, der muß sich mit dem Publico gar nicht abgeben[2])."

Nachdem wir nun auf etwas weiter Bahn des Dichters Charakter, Leben und vielseitiges Wirken und Schaffen verfolgt haben, mögen wir versuchen, dasjenige Gedicht, in welchem das Ganze seiner poetischen Persönlichkeit sich zusammenbildet, in gedrängter Darstellung dem ästhetischen Verständnisse näher zu bringen. Faust, das vielgenannte, vielbesprochene Musenwerk, ist es, das uns jenes Ganze vergegenwärtiget, und das wir daher wohl mit Recht zum Schlußsteine unserer Charakteristik nehmen können[3]). Schon in Straßburg, wie wir gehört, drängte sich

1) Vorrede zur Farbenlehre. 2) Briefwechsel, Bd. IV. S. 352.

3) Nicht leicht hat ein Produkt der neuen Literatur eine solche umfassende Literatur über sich hervorgerufen als der Faust, eine Literatur, in welcher sich die philosophische Erklärungssucht und ästhetische Kritik einerseits zu den äußersten Absurditäten, Künsteleien, aberwitzigen und abergläubischen Deuteleien verleiten ließen, sowie andererseits darin auch manches treffende Wort ausgesprochen worden. Freilich giebt das Gedicht durch seine eigene Natur, durch das besondere Verhältniß, worin sich in ihm Vergangenheit und Gegenwart, Persönliches und Sachliches zu einander stellen, namentlich auch durch seine vielen allegorischen Kuriositäten Veranlassung genug zu solcherlei Versuchen. Dem Wesentlichen nach hat Vischer in Tübingen (Hallische Jahrbücher für Wissenschaft u. Kunst, 1839, N. 9 ff. und „Kritische Gänge" Thl. II. S. 49 ff.) eine empfehlenswerthe Revue über diese Faustliteratur gehalten. Wir dürfen ihm in den Hauptpunkten, namentlich in der Ablehnung des zweiten Theils der Dichtung, beistimmen, in welcher Beziehung unsere Ansicht von Anbeginn entschieden war. Weniger können wir demjenigen Beifall geben, was er, sich selbst korrigirend, in dem Vorworte zu den kritischen Gängen S. XLII ff.

der Faust neben Götz zu poetischer Gestaltung heran. „Diese bedeutende Puppenspielfabel, aus welcher ihm jener leibhaft entgegentrat, klang und summte gar vieltönig in ihm wieder." In verschiedenen Pausen wurde dann daran gearbeitet. Die ältesten Scenen fallen in das Jahr 1774, und das Jahr darauf war das Gedicht schon soweit vorgerückt, daß an den Druck gedacht werden konnte. Über ein Decennium später (1788) wird zu einer weiteren Ausarbeitung der Plan gemacht, und sogar in Italien in der Villa Borghese die Hexenküchenscene ausgeführt. 1790 erschien das erste Fragment. Während der neunziger Jahre, besonders in der Zeit des lebhaften Wechselverkehrs mit Schiller (1797—1800), ward viel daran gebildet, mancherlei eingeschoben. Erst 1807 trat das Gedicht in der Form des s. g. ersten Theils hervor. Zu dem ursprünglichen Fragmente, welches mit der Scene im Dome endet, war außer andern Veränderungen hinzugekommen die ganze erste Unterredung mit Mephistopheles, der Vertrag, die Scene der Erschlagung Valentin's, dann Alles von der Walpurgisnacht an bis zu Ende. Auch der Prolog scheint späterer Zusatz. Der zweite Theil beschäftigte Göthe hauptsächlich in den letzten Jahren seines Lebens, besonders von 1827—1831, wo er ihn so ziemlich gleichzeitig mit dem eigenen Leben schloß. Mit der Helena, welche in diesem Theile erscheint und das bei Weitem Beste darin ist, hatte er sich schon sehr früh beschäftiget und die erste Ausführung bereits von Frankfurt mit nach Weimar gebracht. Der Briefwechsel mit Schiller zeigt uns, daß er den Gegenstand immer im Auge behalten hatte und besonders damals ernstlich daran bildete. Aber erst 1826 kam er damit zum Abschlusse. Daß er diese von dem alten Puppenspiele datirende Episode aus ihrer bloß sinnlichen

---

vorbringt. Mit Recht ist übrigens von Vischer wie von mehreren Andern, z. B. Varnhagen, Ulrici, Gervinus, auf Weisse's Schrift: „Kritik u. Erläuterung des Göthe'schen Faust" (Leipzig, 1837), vor den übrigen hingewiesen worden, obwohl auch in ihr noch zuviel Interpretationsliebhaberei vorkommt, mit der wir uns ebensowenig durchweg befreunden können, als mit allen Gesichtspunkten, unter denen die Dichtung als solche überhaupt gewürdiget wird. Rötscher hat in seiner Abhandlung über den zweiten Theil des Faust manches zutreffende Wort gesagt, allein auch er führt nach unserm Ermessen die Deutung viel zu weit. Die dramaturgischen Betrachtungen über Göthe's Faust von Jul. Mosen und A. Stahr, die uns erst nach dem Drucke des Obigen zugekommen, gehen weniger auf die Dichtung selbst ein.

Sphäre, in welcher sie dort liegt, zu einer idealern Bedeutung erhob, indem er durch die Verbindung Faust's mit der Helena die Aussöhnung des Streites zwischen dem Klassicismus und Romanticismus allegorisch darstellen wollte, geht aus seinem eigenen Geständnisse, wie aus der Bearbeitung selbst hervor. Sie bezeichnet damit ihrerseits einen bestimmten Fortschritt in Göthe's Dichterleben. Und so haben wir denn allerdings in dem merkwürdigen Werke eine poetische Selbstbiographie, die wohl in dieser Art ohne Gleichniß dasteht. Es ist rührend, den Dichter sterben zu sehen, nachdem er sein poetisches Gegenbild hatte sterben lassen, gleich ruhig und in voller Thätigkeit begriffen, wie er uns jenes darstellt.

Betrachten wir nun das Gedicht zuvörderst im Allgemeinen, so ist zunächst eben der Standpunkt jener persönlichen Beziehung desselben auf den Dichter und seinen poetischen wie wissenschaftlichen und sonstigen Lebensgang zu bemerken. Es bildet in dieser Hinsicht ein Gesammtgemälde, dessen eigenthümliches Gepräge gerade darin hervortritt, daß sich Alles an die Subjektivität des Dichters knüpft und von der Art und Weise, wie diese sich zu der Welt verhielt, sich in und an ihr formte, durch mehrfache Metamorphosen hindurchging, ohne ihren Grundton zu verändern, von Anfang bis zu Ende durchdrungen und getragen wird. Von hier aus angesehen, ergänzen sich beide Theile. Der zweite giebt die zweite absinkende Hälfte des Dichterlebens, während der erste die emporstrebende vor Augen stellt. Auch ist nicht zu verkennen, daß eine und dieselbe Grundidee durch beide Theile geht. Wenn nun die Dichtung als solche dennoch der konsequenten poetischen Haltung entbehrt, so ist eben jenes Anknüpfen an so viel Persönliches während so vieler Jahre wohl nächster Grund hiervon. Mancherlei Zufälligkeit griff bedingend ein und störte Erfindung wie Ausführung. Schon im ersten Theile spielt Allerlei hinein, was sich dem Kern nicht überall organisch innerlich anschließt, oft ihm selbst ganz fremd bleibt, wie z. B. die mystisch-räthselhaften Anspielungen auf die meisten Persönlichkeiten in der Walpurgisnacht. Ja selbst Mephistopheles verräth bereits hier verschiedene Standpunkte der persönlichen Ansichten des Dichters. Von dieser Seite her stellt sich deshalb das Werk neben Wilhelm Meister, mit dem es auch das gemein hat, daß es aus einem poetischen Frühhimmel mehr und mehr in die Nüchternheit des prosaischen Tages

herabsteigt. Denn die Wanderjahre sind in Absicht auf die Mechanik der Komposition und Verbindung von Partikularitäten, auf die Neigung zu mystischer Allegorisirung, in Absicht auf die ganze Reflexionskälte dem zweiten Theile des Faust durchaus vergleichbar; sowie sie denn auch als poetische Fortsetzung der Lehrjahre ebensowenig wahrhaft innerlichen Zusammenhang mit diesen darbieten, als der genannte Theil unserer Dichtung mit dem ersten, wie wir dies Alles schon wiederholt angedeutet haben. Lassen wir nun Anderes für's Erste bei Seite und suchen wir die Grundidee des Werkes auf, so möchte dieselbe wohl kurz dahin auszusprechen seyn, daß die Dichtung im Wesentlichen den Kampf der Idee gegen den Andrang des weltlichen Realismus darstellen will. Dieser Kampf wird aber ganz in die Persönlichkeit des Dichters verlegt und gewinnt von hier aus seine konkrete Veranschaulichung. Göthe mit seinem Drange und Streben macht sich zum Symbol jenes allgemeinmenschlichen Verhältnisses, welches als das ewige Schicksal der Freiheit, als die Tragik des Geistes selbst, gefaßt und vorgeführt wird. Da indeß der Geist, die Idee, wesentlich im Denken, in Vernunft und Wissenschaft, sich vollzieht; so erscheint jene Tragik näher als die des Wissens selber charakterisirt, und dieses wohl um so mehr, als des Dichters eigenstes Lebensziel das Wissen war in seiner Beziehung auf das unmittelbare Produciren und Darstellen. Denkend wollte er ja handeln und handelnd denken. Aus dem Erkenntnißdrange trieben daher bei ihm alle andern Strebungen empor, in ihn liefen sie zurück. Dieser Drang schlingt sich durch seine Kunst wie sein praktisches Bemühen, er begleitet ihn in die Einsamkeit wie in den Taumel der Gesellschaft und zu den schönen Genüssen des italienischen Himmels, kurz, überall, wohin ihn Pflicht, Freundschaft, Geschäfte oder Erholung rufen mochten. Meint er doch (bei Gelegenheit der Publikation seiner Abhandlung über die Metamorphose der Pflanzen), daß Wissenschaft und Poesie sich so nahe stehen, daß nach einem Umschwunge von Zeiten beide sich zu beiderseitigem Vortheile auf höherer Stelle gar wohl einander freundlich begegnen könnten. Dazu lesen wir nun noch in Dichtung und Wahrheit, daß er den Faust, wie auf sein Verhältniß zum Leben überhaupt, so vorzugsweise gerade auf dieses Selbstschicksal im Wissen ausdrücklich bezieht. „Auch ich," schreibt er, „hatte mich in allem Wissen

umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hingewiesen worden; ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen." Ebenso bestimmt weiset uns der Dichter an einer andern Stelle auf jenen Gesichtspunkt hin, indem er den Mephistopheles von Faust sagen läßt, daß er, nachdem er in Wissenschaften Alles versucht, das Leben beinahe verloren habe, zu dem er ihn zurückführen wollte [1]). So vergegenwärtigt denn das wundersame Werk die Arbeit des menschlichen Geistes, das Problem der Versöhnung des Wissens mit dem Leben durchzukämpfen. Mit diesem allgemeinen Probleme aber stellt es sich ganz eigentlich in die Mitte der damaligen Zeitstrebungen und nimmt deren Farbe und Richtung wesentlich in sich auf — es ist das Drama der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber den veralteten Formen im Glauben und Wissen, das Drama der Befreiung der Wissenschaft von der Schulfessel, von der Orthodoxie und der theoretischen Formal-Abstraktion. Von dieser Seite her erscheint es nun besonders in seiner deutschen Nationalität. Denn das Schicksal unseres Volks liegt hauptsächlich in der Wissenschaft und in dem Streben nach der Idee von der Höhe der Wissenschaft. Während daher in Frankreich, obwohl allerdings von der Wissenschaft unterstützt, der Freiheitskampf des Jahrhunderts in einer praktischen Großthat abgeschlossen wurde, erscheint bezeichnend genug in unserm Vaterlande gleichzeitig eine ähnliche That im Gebiete der Wissenschaft. Ne-

---

1) In dem Festzuge zu Ehren der Kaiserin-Mutter von Rußland 1818. Hier läßt sich unter Anderm Mephistopheles über den Faust also vernehmen:

„Hier steht ein Mann, ihr seht's ihm an,
In Wissenschaften hat er genug gethan.
— — — — — — — —
Doch da er Kenntniß genug erworben,
Ist er der Welt fast abgestorben.
— — — — — — — —
Gequält wär' er sein Lebelang,
Da fand er mich auf seinem Gang.
Ich macht' ihm deutlich, daß das Leben,
Zum Leben eigentlich gegeben,
Nicht sollt' in Grillen, Phantasien
Und Spintisirerei entfliehen."

ben die socialistische Revolution dort stellt sich hier die philosophische, von Kant und Fichte ausgeführt. Die ganze Macht der subjektiven Idealität raffte damals in jenen beiden Männern sich auf, um in sich und von sich aus die objektive Welt zu fassen und die Versöhnung des Realismus mit ihr selbst gleichsam subjektiv absolutistisch zu erzwingen. Die Folge dieser wissenschaftlichen Erhebung entwickelt sich fortwährend und wird, wie sie die nationale Befreiung vom Auslande bewirkt hat, auch die von unseren inneren Banden sicherlich noch bewirken. Die Fausttragödie trägt nun den Keim dieses subjektiv-idealen Drängnisses, die objektive Welt auch wider ihren Willen mit sich auszugleichen, ebensowohl in sich, als sie die Entwickelung desselben durch die verschiedenen Stadien bis in die Gegenwart vorführt, wenn auch mit ungleicher Kraft. Denn was der erste Theil in dem Glanze und in der Frische schaffender Phantasie hinstellt, wird im zweiten mit der Farblosigkeit der Anstrengung und mit der Umständlichkeit des Greisenalters langweilig weiter hin- und durchgeschleppt. Da Göthe jene Drängniß der Subjektivität von Anfang bis in unsere Tage hin in sich und außer sich erlebte; so konnte es nicht anders geschehen, als daß er, wie schon bemerkt wurde, nach seiner bekannten Weise zu dichten, sich selbst in den Faust übersetzte, in seinem Werke die Geschichte des allgemeinen Geistes mit der seines individuellen identificirte und jene in dieser zu poetischer Unmittelbarkeit verwachsen ließ. Vornehmlich aber ist die Epoche des früheren jugendlich-männlichen Dranges, wie er sie in sich durchlebte, zur Darstellung gekommen. Der Proceß seines Kampfes mit der religiösen Tradition, mit den alten Literaturformen, mit der pedantischen Gelehrsamkeit, sein Herumtreiben in mystisch-kabbalistisch-chemischen Phantasien und Versuchen, sein Hinneigen zur Natur sammt den leidenschaftlichen Bewegungen in seinem Herzen und Gemüthe und dem zeitweiligen Hineinstürmen in die sinnliche Welt, wie er es uns in seinem Leben berichtet hat, Alles dieses wird in Faust dem Blicke zur Beschauung dargelegt.

Göthe lehnt nun mit dieser seiner Hauptdichtung an die bekannte Volkssage vom Doktor Faust, welche im sechszehnten Jahrhunderte sich feststellte und, wie andere Volkssagen, z. B. der frühere Eulenspiegel, wohl aus verschiedenen fahrenden Elementen allmälig zusammengeflossen seyn und sich in einer zufälligen Per-

sönlichkeit zu konkreter Anschauung individualisirt haben mag[1]). Der Kern der Sage ist die subjektive Überhebung des Individuum's und sein maßloses Hingeben an das eigene Selbst ohne Achtung vor dem Heiligen, wie Glaube und Tradition sie foderten. Freilich fehlt ihr die tiefe psychologisch-ethische Bedeutung, zu welcher sie von Göthe hinaufgehoben worden ist, auch ruhet ihre Substanz nicht so vorzugsweise auf dem ungemessenen Wissensdrange, als vielmehr auf dem nach sinnlichem Weltgenusse; allein immerhin enthält sie dennoch das Wesentliche, worauf es in dem Göthe'schen Werke hinausgeht, den Zwiespalt zwischen subjektiver Überhebung und den Bedingungen objektiver Existenz, zwischen Ich und Welt. Der Übermuth des Wissensstrebens, der sich auch in ihr an die Geheimnisse der Dinge wagt, die Anmaßung der Sinnlichkeit, die gegen die christliche Geistesherrschaft aufstrebt, die Eitelkeit der Welt, die sich wider die Demuth des gläubigen Vertrauens empört, es ist dasselbe Grundelement, wie in unsers Dichters Schöpfung. Da sich aber in diesem Elemente aus dem Standpunkte des Glaubens der Abfall von Gott bethätiget, dieser Abfall wieder in der positiven Hingebung an das Princip des Bösen seinen eigensten Ausdruck hat; so koncentrirt sich in der Sage Alles in dem einen Verbrechen des Paktes mit dem Teufel, wie die mittelalterliche Auffassung es mit sich brachte. Dieser Pakt bildet daher auch den Angelpunkt der ganzen Sage, die mit ihren eigentlichen Wurzeln noch im Mittelalter steht, sowie sie zugleich den Geist der Zeit im sechszehnten Jahrhundert, wo

1) Über die Sage ist außer Anderm besonders nachzulesen Görres, deutsche Volksbücher S. 207 ff. Jüngst hat Gräße (Lehrbuch einer allgem. Literärgeschichte, Bd. II. Abtheil. 2. Hälfte 2. S. 628 ff.) die genauesten literarischen Notizen beigebracht. Er weist zugleich als etwas Neues nach, daß die Faustgeschichte bereits vor unserm eigentlichen Volksbuche (von Widmann 1588) im Englischen geschrieben worden sey. Sonst verdient noch Vergleichung, was Rosenkranz in seiner Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter über den Charakter der Sage spricht, ebenso die Darstellung von Gervinus im zweiten Bande der Nationalliteratur. Göthe hat die Sage in ihrer Stoffgegebenheit nur ganz frei benutzt und den Faustcharakter, wie er selbst sagt, „aus dem rohen Volksmärchen auf die Höhe der neuen Ausbildung hervorgehoben." Kunst und Alterthum, Bd. 6. Daß das Puppenspiel dieselbe schon während des siebenzehnten Jahrhunderts zum Theil viel sinniger als das Volksbuch gefaßt hatte, ersieht sich unter Anderm aus dem Beispiele, welches Horn in seiner Geschichte der neuen Literatur Bd. II. mittheilt.

sie sich abschloß, wiederspiegelt. Mit dem Anfange dieses Jahrhunderts nämlich zeigt uns die Geschichte eine durchgreifende Bewegung gegen die stabile Autorität mittelalterlicher Vergangenheit. Das Subjekt, sich selbstständig fühlend, begann den Kampf gegen alle Formen, in denen jene sich fixirt hatte, in der Religion wider die absolute Autorität des hierarchisch-kirchlichen Glaubenszwanges, in der Wissenschaft wider die Leerheit und formelle Beschränktheit der Scholastik, in der Politik wider die drückende Feudalität sowie die Herrschaft privilegirter Standesmonopolie. Allerseits drängte der Geist von sich aus in die Welt, wollte sich in ihr als das bewegende und bestimmende Princip geltend machen, was sich hauptsächlich auch in der Weise darlegt, wie sich die kosmologischen und naturwissenschaftlichen Strebungen bethätigten, indem man die innersten Weltbezüge durch die höhere Macht des Geistes erklären und dem Subjekte unterwerfen wollte. Der Mensch war der mikrokosmische Reflex des Makrokosmus; in ihm individualisirte sich das Universum, das er durch die geistige Beschwörung zu seinen Diensten zu zwingen suchte. Alchymie und Magie, Kabbalistik und theosophische Geheimlehre bewegten die nach höherer Erkenntniß ringenden Talente, und zwar vor Allem in unserm Vaterlande, das ja deswegen auch die Heimat der Glaubensverbesserung wurde, in der das innerste Mark jenes neuen Geisteslebens ruhete. Diese stellte sich in die Mitte all jener Regungen und verkündigte ihr eigentliches Princip, das Urrecht der Freiheit des Subjekts, und gab so dem unruhvollen Drange höhere Beglaubigung. Erwägt man nun, wie zu dem Allen sich noch ein allgemeines erhöhetes Selbstgefühl des Volks gesellte, welches, bei erweitertem Kreise seiner bürgerlichen Thätigkeit und bei gesteigerter Wohlhabenheit zu einem freieren Lebensgenusse aufgelegt, sich in keckem Humor ausließ, ohne darum von alter Sitte verwegen scheiden zu wollen; so begreift man, wie jene Epoche mit der tiefsten Gährung die bewegteste Thatstrebsamkeit umfassen mochte. Die wunderlichsten Gegensätze trafen aneinander, die aber insgesammt in dem einen zwischen mittelalterlicher Tradition und dem Auftreten des neuen Subjektivitätsprincips sich begegneten. So sehen wir denn in der Faustsage das bezeichnete Ringen des Zeitgeistes selbst nur individualisirt und in einem, gleichsam entscheidenden Punkte vergegenwär-

tiget. Die Sage ward später im siebenzehnten Jahrhunderte durch das Puppenspiel mehrfach behandelt und variirt; wie denn Göthe zunächst gerade von diesen Darstellungen angeregt wurde, in denen sich mitunter allerdings überaus poetische Motive geltend machen. Daß nun die Zeit, in welche die Göthe'sche Faustdichtung ihrem poetischen Kern nach fällt, jener der alten Sage in vielen Punkten ähnlich war, indem auch in ihr ein allseitig revolutionäres Streben sich zu bethätigen anfing, und das Individuum seine subjektiven Urrechte gegen Theologie, Schule, gesellschaftliche Ordnung, staatliche Formen und hergebrachte Sitte auf allen Wegen vorzudrängen suchte, ist bekannt und schon zum Öftern in dieser Geschichte angedeutet worden. Daher war denn auch die Faustsage, in welcher sich ohnedies die deutsche Auffassungsweise des bezeichneten Gegensatzes eigenthümlich bewährt, für die geniale Drangstrebung damaliger Talente ein willkommener Stoff zur Hervorbildung der Richtung, die von dem Anfange der siebenziger Jahre bis zur Revolution hinab die Gemüther beherrschte. Daß Göthe, als der bedeutendste Repräsentant jener genialen Weltanschauung, sich desselben vorzugsweise bemächtigte und ihn in der bedeutsamsten Art behandelte, lag in seiner eigenthümlichen Originalität und persönlichen Stimmung, gewissermaßen auch in dem nationalliterarischen Berufe, welchen er vor allen Andern zu verwirklichen hatte [1]).

---

1) Daß bereits Lessing den Gegenstand aufgegriffen und theilweise dramatisirt hatte, daß gleichzeitig mit Göthe Klinger und der Maler Müller denselben behandelten, ist bereits im ersten Theile an geeigneter Stelle berührt worden. Daß aber auch schon der englische Dichter Marlow, der Zeitgenosse Shakspeare's, ein Faustdrama geschrieben (The life and death of Doctor Faustus, um das Jahr 1588), mag hier nur gelegentlich angemerkt werden. Auch haben bereits Andere darauf hingedeutet, wie wir schon im Mittelalter in dem Parzival des Wolfram von Eschenbach eine Art Vorbild vom Göthe'schen Faust haben, indem dieser Dichter in jener Dichtung einen ähnlichen, aus welschen Quellen genommenen Stoff zu einem vaterländischen Epos umarbeitete. Der Unterschied liegt hauptsächlich im Standpunkte der religiösen Weltanschauung, insofern dort das mittelalterliche objektive Kirchenverhältniß obwaltet, während sich Göthe in seinem Faust auf die freie Höhe des Subjekts und der philosophischen Ansicht gestellt hat und das Mittelalter nur am Ende des zweiten Theils in einem gänzlich verlorenen Tone nachklingen läßt. Auch das alte niederdeutsche Gedicht „Theophilus" tritt zu naher Vergleichung heran, indem namentlich hier ein Bund mit dem Teufel eingegangen, durch spätere Rück-

Göthe nahm nun die Sage in ihrem allgemeinen Grundcharakter, in ihrer wesentlichen Substanz, eben als Anlehnungspunkt für seine Dichtung, ohne sich an die besonderen Umstände genau zu halten, worauf wir vorhin schon anmerkend hingewiesen haben. Die Hauptabweichung liegt darin, daß er eben den kirchlich-orthodoxen Standpunkt, welcher in der Sage selbst noch starr und finster genug durchherrscht, verließ, und sich auf den der freien psychologischen Auffassung stellte; weshalb denn auch keineswegs der Vertrag mit dem Teufel als das Grundverbrechen gefaßt und geltend gemacht wird, sondern die subjektive Innerlichkeit, das absolute Hinstellen des Individuum's auf sich selbst, eben die geniale Dranganmaßung als das eigentliche treibende Moment, als das böse Princip erscheint, welches letztere sich in dem Teufelsgesellen objektiv darstellt und veranschaulicht. Der Pakt mit dem Teufel ist bloß die konkrete Spitze des sich über sich selbst erhebenden und damit an dem Guten, Wahren, Schönen, an Vernunft und Glauben verzweifelnden Subjekts. Er giebt nur das positive Zeugniß von der höchsten Selbstvermessenheit und erscheint mehr wie eine gefährliche verwegene Wette, in welcher das Subjekt im Vertrauen auf seine Kraft sich auf's Spiel setzt, als ein eigentliches unbedingtes Verschreiben an den Teufel.

„Das Streben meiner ganzen Kraft
Ist grade das, was ich verspreche."

Der Göthe'sche Teufel bringt das Verbrechen nicht hervor, er stellt den Proceß desselben nur äußerlich dar. Er ist Faust selbst, insofern dieser die innerliche Entwickelungsgeschichte seines Abfalls von dem Göttlichen und Sittlichen in äußerlich-personificirter Dia-

---

kehr zu Gott aber wieder gelöst wird. Allein auch in diesem Werke ist das äußerliche Motiv wie im Abfall von Gott so in der Aussöhnung mit ihm vorwaltend. Ehre und Reichthum versuchen den mißvergnügten Bischof Theophilus und führen ihn in die Hände des Bösen, die Erlösung wird durch Gebet und die Vermittelung der heiligen Maria bewirkt. — Sonst könnten wir uns auch noch an den „wunderthätigen Magus" von Calderon erinnern, in welchem der spanische Dichter ein ähnliches Thema behandelt, worauf außer Andern besonders Rosenkranz in einer eigenen Schrift über die Calderon'sche Tragödie näher hingewiesen hat (1829). Beide Stücke, das spanische und deutsche, unterscheiden sich indeß gleichfalls wie der Standpunkt der objektiven Kirchlichkeit und der subjektivfreien Persönlichkeit, wie Katholicismus und Protestantismus. — Einige neuere Versuche in dieser Sphäre werden weiter unten Erwähnung finden.

lektik ausspricht. So wird Mephistopheles in der That nur der sichtbare Doppelgänger von Fausten's innerlicher Gemüthsstrebung. Der Vertrag macht nicht die böse That aus, er besiegelt nur ihre innere Vollendung. Der Teufel verliert daher auch in dem Gedichte seine mittelalterlich-kirchliche Gestalt und erscheint als ein feiner Verführer, dem freilich von dem alten Glauben immer noch so viel zu gute kommt, daß er als ein mythisches Wesen eigenthümlich interessirt und die Phantasie in Anspruch nimmt. Überhaupt ist vor Allem zu bemerken, daß Göthe, indem er die Sage in ihrem inneren Wesen faßte (denn ein solches hat sie allerdings) und dieses in den Proceß der psychologischen Handlung hinüberführte, die rechte deutsche Idee, die oben bezeichnete subjektive Revolutionsstrebung, die Geistesrevolution, in der Dichtung dem Jahrhunderte zur eigenen Anschauung vorbildete; wobei besonders hervorzuheben, mit welch glücklicher Leichtigkeit Alles auf dem rein menschlichen Boden spielt und in menschlichen Motiven sich bewegt, vom Herrn des Himmels an (im Vorspiele) bis zum Teufel herab. Da nun Göthe eben jenen Aufklärungs- und Bewegungsgeist, der seine Zeit beherrschte, in sich selbst persönlich gemacht und dessen verschiedene Phasen gründlich durchlebt hatte, so mußte er wohl, wie wir gleich vorausbemerkt haben, in der Fausttragödie zunächst sein eigenes Schicksal sammt dem des Jahrhunderts geben. In ihr (wie sie namentlich im ersten Theile vorliegt) haben wir des Dichters innerstes und eigenstes Leiden, sein Ringen und Begehren, den Kampf des Idealen und der weltlichen Sinneslust, den Zwiespalt des Gemüths und der Lebenswirklichkeit, den Glauben und den Zweifel, den Streit der Philosophie mit dem ererbten Christenthume, den Abfall von diesem und das Bekenntniß zu jener, den Verkehr mit der Freigeisterei und die Sehnsucht nach einem Göttlichen, den Sturm und Drang, in welchem er alle Augenblicke unterzugehen scheint, während ihn doch stets wieder seine bessere Grundnatur emportreibt, gerade wie er unter den titanischen Genossen jener Zeit der einzige war, der in der Verworrenheit der leidenschaftlichen Stimmungen sich nicht selbst verlor, sondern bei aller Vertiefung in das Dunkel subjektiver Unruhe doch nimmer den Stern der Vernunft ganz aus dem Auge ließ. Als er sich aus der Enge des Privatlebens in die Unruhe des Hof- und Staatslebens stürzte, als er hier sein Selbst

keck und selbstvertrauend in die Gefahren der Äußerlichkeit hineintrieb, in Fest- und Flitterwesen taumelte, als er mit der Versuchung spielte; da fühlte er stets das Leere und Nichtige solcher Weltdienerei, da flüchtete er aus der tollen Wirthschaft zu der Kraft seines innern Menschen, der ihm auch hier treu blieb und endlich Befreiung brachte von dem Übel. Auch dieses Verhältniß spricht sein Faust aus. Wie sehr Göthe aber in jenem Sturmdrange befangen war, wie mächtig er von ihm hin- und hergetrieben wurde, davon geben außer Anderm ganz besonders die Briefe an die Gräfin Auguste von Stolberg aus den Jahren 1775 und 1776 den anschaulichsten Beweis, wie wir dieses schon oben bei Gelegenheit der Werther-Dichtung angeführt haben. Für den Faust lautet es wie der Text zum Kommentar, wenn er dort ausruft: „Wird mein Herz endlich einmal in ergreifendem wahrem Genuß und Leiden, die Seligkeit, die Menschen gegönnt ward, empfinden und nicht immer auf den Wogen der Einbildungskraft und überspannten Sinnlichkeit Himmel auf und Höllen ab getrieben werden [1])!" Diese Stimmung und der Kampf in ihr ist der eigentliche Kern des Gedichts. Faust ist Göthe, wie er seit seinen Universitätsjahren bis zur italienischen Reise fühlte, strebte und stritt. Sagt er doch selbst, als er in Rom das alte vergelbte Manuscript wieder vornahm, daß er finde, wie er sich im Grunde bis dahin gleich geblieben. Dabei bemerkt er, daß er sich bei der ersten Ausarbeitung „mit Sinnen und Ahnen in eine frühere Welt" versetzt habe. In dieser Vereinigung zweier verwandten historischen Epochen, in dieser Koncentrirung des Allgemeinen in dem Persönlichen stellt unser Faustgedicht den Standpunkt des modernen Bewußtseyns so klar und wahr zugleich vor, wie kein anderes neben ihm.

Wollen wir uns nun die poetische Seite desselben etwas

1) Achter Brief. Gelegentlich wollen wir daran erinnern, daß auch das Lied in Auerbach's Keller:

„Es war eine Ratt' im Kellernest" u. s. w.

von des Dichters persönlicher Empfindung abstrahirt ist. „Mir war's," schreibt er an die Gräfin ebendaselbst, „in all dem als einer Ratte, die Gift gefressen hat; sie läuft in alle Löcher, schlürft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, was ihr in den Weg kommt, und ihr Innerstes glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer."

näher ansehen, so müssen wir zunächst in der Anschau des ersten Theils verweilen; denn in ihm haben wir das eigentliche Gedicht. Wie ein erhabenes unvollendetes Bauwerk steht es vor uns, das in seiner fragmentarischen Größe sein Ziel eben nur ahnen läßt und gerade in dieser Ahnung seinen charakteristischen Abschluß hat. Jede Fortsetzung, sowie sie über die Zeitepoche, in welcher das Werk koncipirt ward und der es wesentlich angehört, hinausgeht, muß schon durch dieses Hinausgehen selbst den rechten Geist und Styl verfehlen, und sich zu dem Fragmente gerade so verhalten, wie die neuen Ausbaue mittelalterlicher Dome zu der Urgestalt derselben. Auch diese gehören nach Idee, Plan und ganzer Auffassung schlechthin der Zeit des Glaubens und des religiösen Bewußtseyns an, in welcher sie entstanden und deren Verlauf sie in der Langsamkeit ihres Fortbaues darstellen. Daher sind denn auch in Absicht auf den Faust alle Versuche einer Ausdichtung des ersten Theils, der bei mancherlei Einschiebseln doch im Wesentlichen auf dem Urfragmente ruhet, mißlungen, den des Meisters selbst nicht ausgenommen, der, als er ihn ausführte, das Mittelalter seines Lebens, welches die Faustidee in ihm gebar, zuweit überlebt hatte, um dessen Geist und Farbe in frischer Wirklichkeit sich vergegenwärtigen zu können. Daß er etwas der Art früherhin selbst fühlen mochte, geht aus dem Briefwechsel mit Schiller hervor, dem er schreibt, daß das Gedicht seiner Natur nach ein Fragment zu bleiben bestimmt scheine, obwohl an anderer Stelle wieder ein zweiter Theil in Aussicht genommen wird [1]). A. W. v. Schlegel, Solger und Andere waren derselben Ansicht. Am deutlichsten aber zeugt dafür eben die Wirklichkeit des zweiten Theils selbst, zu dem sich der greise Dichter wohl mehr von außen durch die unberufenen Fortsetzer, als durch inneren poetischen Trieb fortdrängen ließ, trotz dem, daß er schon früh noch vor Beendigung des ersten Theils daran gedacht hatte. Leugnen wir auch nicht, daß eine ursprüngliche Beziehung zwischen beiden Theilen in der allgemeinen Grundidee des Gedichts wurzelt, so fehlt doch der Ausführung, wie sie vorliegt, mit der Gleichheit des Geistes die angemessene poetische Konsequenz. Die, fünf Akte hindurch-

1) Schiller selbst meint freilich, es gehöre sich, daß der Faust in's handelnde Leben geführt werde (Briefwechsel, Bd. 3. S. 140); wie denn auch der Prolog zu der Tragödie so etwas anzudeuten scheint.

laufende, Fortsetzung ist fast nur eine unfreiwillige Parodie auf das frühere Gedicht, mit dem sie zu keiner inneren Lebenseinheit gelangen kann. Wie Gemachtes zu Ursprünglichem, wie Verstand zu Genie, wie das Alter zur Jugend, so verhält sich dieser zweite Theil zum ersten. Wir finden den Faust ganz und gar aus seiner eigentlichen Sphäre gerückt, aus dem Tragpunkte innerlicher Kraft in eine oberflächliche Äußerlichkeit versetzt, wofür freilich die Sage theilweisen Stoff bietet, womit aber die Idee der Tragödie wenig gemein hat. Wie wir schon erinnert, hatte ja Faust in dem Pakte das Streben seiner ganzen Kraft versprochen. Diese Kraft nun, nachdem sie durch allerlei phantasmagorisches Gaukelspiel gegangen, sublimirt sich am Ende zu gemeiner bedächtigbürgerlicher Thätigkeit. Faust wird aus einem genialen Kämpfer für die Idee, die er dem realistischen Absolutismus des Mephistopheles gegenüber im ersten Theile stets frisch bewahrte, ein Kameralist und Nationalökonom, und man hat sich nur zu wundern, wie er auf diesem Wege jenem seinem Begleiter entkommt, der freilich auch zu alt geworden war. Wunderlich lautet gegen dieses Absterben, wenn es im Prolog von Faust heißt:

„Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust."

Der innere Kraftmensch verschrumpft und vertrocknet vor unsern Augen zu einer mumienartigen Abstraktion. Faust wird ganz zum Wilhelm Meister, wie derselbe in den Wanderjahren herumphilosophirt und mysticirt. Weisse hat hinsichtlich des Verhältnisses der beiden Theile des Gedichts an die beiden Ödipe des Sophokles erinnert und den zweiten als Ödipus auf Kolonos dem ersten als Ödipus dem Könige gegenübergestellt. Allein so treffend die Vergleichung in der Idee ist, so wenig hält sie Stich, wenn man die Ausführung betrachtet. In dem griechischen Meisterwerke waltet durch beide Stücke hin derselbe Geist, der innerste Zusammenhang, wie sie denn auch in einer und derselben Zeit und auf derselben Altersstufe des Dichters gedichtet wurden, während Göthes Dichtungen, wie wir gesehen, von wesentlich verschiedenen Epochen der Zeit und des persönlichen Alters getragen werden. Wenn übrigens der griechische Dichter noch in seinen höchsten Jahren eines solchen Werkes Meister war; so mag der Grund zum Theil wohl darin liegen, daß das griechische Volk und Leben mit

seinem objektiven Gemeinbewußtseyn ihm zu Hilfe kam, daß seine Phantasie in der des Volks sich stärken und willkommene Ergänzung finden konnte, daß überhaupt jene alte Dichtung nicht auf so innerlicher Basis ruhet wie das moderne Gegenstück, welches mehr als sonst ein anderes den germanisch-romantischen Standpunkt der Tragödie dem antiken gegenüber charakterisirt. — Sowie nun Faust in der Fortsetzung gänzlich aus seiner Rolle und Persönlichkeit fällt, ebenso sein negativer Freund, Mephistopheles, an dem wir nichts mehr von seiner teuflischen Ironie und verneinenden Genialität bemerken. Selbst die Schalkhaftigkeit ist ihm verloren gegangen, welche der Herr (im Prolog) an ihm rühmt. Er gleicht in der abstrakten Kraftlosigkeit ganz und gar seinem Zöglinge, mit dem er freundschaftlichst alt und abgelebt geworden zu seyn scheint; spricht er ja doch selbst von „seinen alten Tagen." Daher mag es denn auch kommen, daß er meist gleich einer alten Base schwatzt. Man sieht's dem armen Teufel an, wie sauer es ihm wird, sich in der Teufelsrolle zu erhalten und den früheren Ton zu treffen. Trotz der Anstrengung aber sind es nur Mißtöne, die wir hören, die besonders scharf da hervordringen, wo er die Blocksbergsreminiscenzen reproduciren will, so z. B. in der klassischen Walpurgisnacht. Es klingt wie widerwärtige Lüsternheit eines verliebten und verlebten Greises. Die Art nun vollends, wie er in einer solchen lüsternen Stimmung dem Himmel gegenüber die Partie der Hölle sammt seinem Faust verliert, ist in mehr als einer Hinsicht ästhetisch schlechthin verwerflich. Wir mögen nicht von dem gemeinen Gelüste reden, das ihn in Beziehung auf die Engel anwandelt:

„Die Wetterbuben, die ich hasse,
Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor!"

Auch die alberne Weise des Ausdrucks wollen wir übergehen, wenn ihm „die Racker gar zu appetitlich" dünken. Nur hervorheben wollen wir, daß der ganze Modus, wie er um seine Beute geprellt wird, indem die Engel während seiner verliebten Stimmung die Seele seines Begleiters fortführen, weder dem Ernste der Sache, noch überhaupt der poetischen Foderung gemäß ist.

„Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht."

Wahrlich, solche Teufelssprache lautet doch zu kindisch, um teuf-

lisch zu seyn, und zu afterwitzig, um für poetisch gelten zu können. Indem nun aber beide Figuren, die das Ganze, welches in dem Processe der subjektiven Idee und ihrer steten objektiven Verneinung und Beschränkung seine eigenste Bedeutung hat, wesentlich zu tragen berufen sind, so schmählich um ihre Individualität und Lebenskraft gekommen sind, muß wohl die gesammte Ausführung schon von diesem Gesichtspunkte aus als in ihrem Grunde verunglückt erscheinen. Alle übrigen Mängel hängen sich denn auch in der That mehr oder minder an diese Grundmangelhaftigkeit an. So der Widerspruch, der zwischen dem mittelalterlich-kirchlichen Ende und dem rationalistisch-ironischen Prologe vordrängt; so der matte Trieb der ganzen Handlung, welcher den Faust durch allerlei farblose Phantasterei zu der äußerlichsten industriell-ökonomischen Thätigkeit, die an Göthe's Parkanlegungsliebhaberei nur zu deutlich erinnert, fortschiebt und ihn in derselben zuletzt sanft entschlafen läßt. Bei diesem seligen Ende ist die Rede, welche er kurz vor seinem Ableben hält, und die seine Wünsche für die Verbesserung der Volkszustände ausdrückt, das Beste, und wir sprechen dem alten, wohlmeinenden Manne gern sein letztes Wort nach:

„Solch' ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!"

Sonst ist die Bemerkung des Mephistopheles über Faust's Hinscheiden sehr treffend:

„Die Zeit wird Herr, der Greis hier liegt im Sand,"

denn das ganze Produkt gleicht in seinem Hinschwinden dem bekannten Verlaufe des jugendlich-mächtigen deutschen Rheins in holländischem Sande. Am tiefsten stellt sich aber der verunglückte Fortsetzungsversuch durch die wunderliche Allegorienſucht und Geheimnißspielerei. Es scheint in der That, als ob diese Neigung, welche man bei Göthe schon in seiner ersten Jugend bemerken konnte, und von der man fortwährend wie in seinem Leben so auch in seinen Werken Spuren gewahrt, hier sich nach Abstreifung aller Hindernisse in vollster Selbstgenügsamkeit ausbreiten wollte. Der westöstliche Divan bildet in dieser Hinsicht gewissermaßen die Vorschule des zweiten Fauſttheils. Schon haben wir angedeutet, wie die beiden Hauptpersonen selbst in allegorische Abstraktionen verschwächt erscheinen. Neben ihnen siecht Alles in al-

legorischer Blässe. Begriffe erscheinen personificirt, so der Seismos, das Gemurmel, die Aufforderung u. s. w.; Ameisen, Greife und andere Thiere werden als Symbole gebraucht, hinter welche sich unbedeutende Gedanken oder Beziehungen verstecken; antike Namen allegorisiren moderne Verhältnisse, die Heirath Faust's mit Helena bezeichnet die Vermählung der Romantik mit der antiken Klassik, und Euphorion, der Sohn Beider, ist Lord Byron. — Wer mag dieses abstrakte Wesen und die ganze Maskerade, in der allerlei Personen, oft die gewöhnlichsten, unter der kindischsten Verkleidung auftreten, wo des Dichters zufällige Verhältnisse zu Menschen, Literatur und Wissenschaft (z. B. zu den geologischen Hypothesen) in seltsamster Mummerei zur Schau gestellt werden, Poesie zu nennen wagen? Ist überhaupt nur Poesie gedenkbar, wenn der Dichter absichtlich Versteckens spielt und so vielerlei in seine Darstellung „hineingeheimnißt," daß man eines eigenen Anekdotenlexikons bedarf, um hinter die Sache zu kommen? Mit dieser aparten Verkleidungsliebhaberei, die schon im ersten Theile in der Walpurgisnacht, welche der Dichter selbst „hochsymbolisch intentionirt" nennt, hervorbrechen will, mit der ganzen Absichtlichkeit und Künstelei harmonirt im Allgemeinen auch die sprachliche Ausführung. Gesucht, ohne Farbe und Frische, in matter Abgeschliffenheit dahertrippelnd, oft selbst in kindischen, ja läppischen Ausdrücken wie närrisch geworden sich geberdend, verräth sie im Ganzen die Abgestorbenheit des Genius, welcher im ersten Theile mit unerreichter Meisterschaft alle hohen und niedern Töne unsers reichen Idiom's anschlägt, wie die Stufen des Gefühls und des Gedankens, die Strömungen der Leidenschaft und des Zweifels es fodern, überall mit gleich sicherem Takte, gleich lebendiger Beseelung, in gleich rein und voll klingenden Akkorden. Hin und wieder taucht freilich auch hier aus der Schwäche noch ein Ton empor, der mit alter gewohnter Frische zu uns spricht. Dahin rechnen wir besonders die schönen pathetischen Worte der Helena im dritten Akte, die freilich zum großen Theile noch aus früherer Zeit, aus den Jahren der Hermannsdichtung, stammen [1]); desgleichen den schönen, lyrisch-frischen Chorgesang

1) Wir haben bereits oben bemerkt, wie Göthe sich besonders in den letzten neunziger Jahren mit dieser Episode beschäftigte, die er sogar zu einer eigenen Tragödie zu machen geneigt war. Briefw. Bd. 5. S. 306.

gleich im Anfange des ersten Akts: „Wenn sich lau die Lüfte füllen," ebendaselbst den Monolog von Faust: „Des Lebens Pulse schlagen," dann die herzlichen Verse: „Ja, sie sind's, die dunkeln Linden" u. s. w., womit der fünfte Akt sich eröffnet, und mehreres Andere. Sieht man nun von solchen und ähnlichen schönen Einzelheiten ab, aus denen sich leicht ein reicher Strauß zusammenbinden ließe, und überblickt man das Ganze dieses Theils, so möchte man wohl Lust fühlen, Vischer's geistvolles Wort sich anzueignen, wenn er höchst bezeichnend den Homunkulus, um dessen Bedeutung man sich gleichfalls vielfach abgemühet hat, das Symbol des Ganzen nennt[1]). Wenn Göthe meint (in den Gesprächen mit Eckermann), daß „hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt erscheine," als im ersten Theile, den er für das Produkt einer individuellen Erregtheit zu halten geneigt ist; so deutet er damit nur selber an, daß eben beide Theile in Absicht auf Poesie soweit auseinanderliegen, als die jugendliche Männlichkeit und das greisenhafte Alter[2]).

Wollen wir also von Faust als unserm reinsten und genialsten Nationalgedichte reden, so darf nur der erste Theil in seiner fragmentarischen Größe und Bedeutsamkeit gemeint werden. Was wir bereits oben über zuständliche und persönliche Bezüge, über historische Analogien und das Verhältniß der Dichtung zu der alten Sage im Allgemeinen vorausbemerkt haben, mag als genügend für unseren Zweck und Standpunkt betrachtet werden, und wir lassen daher nähere Besprechung und Nachweisungen dieser Art bei Seite[3]). Zuvörderst ist nun sogleich hervorzuheben, daß die Dichtung nach Inhalt, Tendenz und Form etwas Incommensurabeles enthält, das, um mit Schillern zu reden, „kein poetischer Reif zusammenhalten kann." Sie folgt ihrem eigenen Sinne, für den es keine bestimmten allgemeinen Regeln giebt. Der mehrbezeichnete Grund-

---

1) Kritische Gänge II. S. 215.

2) Je inniger wir Göthe verehren, je höher wir seinen klassischen Genius stellen, desto weniger dürfen wir unterlassen, das Verfehlte zu tadeln und es scharf zu bezeichnen, nicht bloß um der Wahrheit ihr Recht zu geben, sondern auch um gerade durch die entschiedene Betonung des Schlechten den unsterblichen Werth des Vortrefflichen desto lebendiger zu veranschaulichen.

3) Vieles findet sich bei Weisse, und auch Gervinus (Bd. 5. S. 105 ff.) zeichnet in gedrängten Zügen jene Verhältnisse.

gedanke des Gedichts, nämlich das einseitige Unendlichkeitsstreben oder Selbstverabsolutiren des Subjekts gegenüber den nothwendigen ewigen Bedingungen des Daseyns, damit zugleich den Widerspruch der abstrakten Idealität mit dem positiven Realismus in bestimmter Erscheinung zu individualisiren und zum Motive einer tragischen Handlung zu machen, ist des Werkes eigentlicher Zweck. In dem Stücke tragirt sich der s. g. Weltschmerz wie des idealen Menschen überhaupt, so Göthe's und der damaligen aufstrebenden Generation insbesondere. Es hält die Entwickelungsperiode eines Menschengeistes fest, der von Allem, was die Menschheit peinigt, sich gequält fühlte, von Allem, was sie beunruhigt, ergriffen war, an dem, was sie verabscheuet, sich ernstlich betheiligt, und in dem, was sie erfreuet, sich innigst beseligt hatte. „Der Letztgeborne," sagt Göthe selbst in diesem Bezuge, „wird immer noch Ursache finden, sich nach dem umzusehen, was vor ihm genossen und gelitten worden, um sich einigermaßen in das zu schicken, was auch ihm bereitet wird." So mußte nun dem Dichter vor Allem daran liegen, gerade jenen subjektiven Absolutismus in seiner wesentlich-innerlichen Drängniß hervorzubilden, dessen Verlauf in bestimmten bezeichnenden Momenten darzustellen und das tragische Resultat, das Selbstverschulden des Untergangs, die Selbstherbeirufung des Schicksals, in seiner eigenthümlichen Bedeutung zu versinnlichen. Hierbei kam es denn nicht sowohl darauf an, den Helden in einer vielseitigen auffallenden Äußerlichkeit, in einem großen Geleite abenteuerlicher Ereignisse vor den Blick zu stellen, als ihn vielmehr in wenigen, aber geistig und moralisch prägnanten Situationen, die zu jener konkreten Darbildung hinreichen konnten, erscheinen zu lassen. Es lag daran, den Widerspruch, der sich in jenem einseitig gefaßten Verhältnisse nothwendig bethätigen mußte, gerade in seinem dialektischen Processe vorzuführen; denn auf ihm und seiner allmäligen Entwickelung ruhet, wie wir gesehen, die besondere dramatische Substanz der ganzen Dichtung. Die Kunst nun, womit die bezügliche Ausführung eben im ersten Theile gelungen, ist das bedeutendste Zeugniß von Göthe's dichterischer Meisterschaft, die sich hier zunächst und vornehmlich in der eigenthümlichen Weise bekundet, womit das Allgemeine der Sache in die individuellste Per-

sönlichkeit hinübergebildet worden ist, so daß der ganze Proceß aus dem persönlichen Begegnen und Beziehen in konsequenter Folge hervorgeht. Wir sehen einerseits die Dialektik des Bösen, welches in dem gemeinverständigen Realismus sein Wesen hat, lebendig auftreten gegen das Gute, dessen Natur der Idee angehört, andererseits aber auch das Widerstreben des letztern, ohne sich auf die rechten Bedingungen einzulassen, unter denen ihm allein der Sieg möglich ist. Alle Momente, wodurch das Eine wie das Andere sich eigenthümlich charakterisirt, werden eingeführt. Das Gemüth und der kalte Verstand, die Wahrheit und die Lüge, das Erhabene und der Spott der Ironie, die Bejahung des Unendlichen und die Verneinung desselben, der Enthusiasmus und der kynische Prosaismus erscheinen in der natürlichsten, freiesten Gegenseitigkeit und stets mit der möglichsten dramatischen Wirksamkeit [1]). Dabei ist Sage und Mythe mit großer Geschicklichkeit als Mittel anschaulicher Vergegenwärtigung gebraucht worden. Mephistopheles bedeutet nicht das Böse, sondern er ist es. Allein er ist es nicht für sich, sondern nur in Beziehung auf den Menschen; er ist die in dem Menschen selbst sich erzeugende und fortbewegende Negation des Guten, und darum eben nur, wie wir schon bemerkt, der wahrste Doppelgänger Faust's von dieser Seite. „Faust und Mephistopheles sind erst der Mensch," sagt Vischer insofern mit Recht. Es ist unmöglich, das Verhältniß des Menschen zum Bösen, der Idee zur gemeinen Realität, philosophisch-tiefer zu fassen und mit größerer psychologischer Wahrheit zu offenbaren. Schiller fand sehr richtig heraus, daß hier „der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt," d. h. doch wohl, daß die transcendentale Jenseitigkeit und Absolutheit des Bösen negirt wird durch Aufweisung seiner diesseitigen Immanenz. Hiermit wird denn auch die mittelalterliche Teufelsdogmatik in die Vernunftansicht wahrhaft poetisch aufgelöst. Wenn Mephistopheles in seiner ironischen Negativität so

1) Eine Art Gegenstück zu Faust bildet in diesem Punkte der Don Quixote des Cervantes, in welchem gleichfalls das Verhältniß der Idee zur gemeinen Wirklichkeit, der subjektiven Abstraktion zur sinnlichen Gegenwart, freilich von einem andern Standpunkte und mit anderer Tendenz, veranschaulicht wird. Don Quixote ist daher ebensowenig ein Faust, als Sancho Pansa ein Mephistopheles.

ganz und gar die kalte Verständigkeit herauskehrt und selbst da, wo er die Rolle der Vernunft gegen Faust in Schutz nimmt, doch in der That es nur aus dem Gesichtspunkte des Verstandes thut, ist ein Beweis mehr für die instinktive Philosophie des Dichters. Der abstrakte Verstand ist der eigentliche und größte Realist dem Herzen und der Vernunft gegenüber, und damit der Böse selbst. Daß in der Totalität der Dichtung manche Inkonsequenz, die zum Theil von späteren Einschiebungen herrühren mag, unterläuft, auch der Urstandpunkt hier und da etwas verrückt wird, darf bei einem Gedichte wie dieses um so weniger verfolgt werden, als es eine Handlung bietet, die sich an eine positiv gehaltene Konsequenz ihrer Natur nach nicht binden läßt. Jene scheinbaren Inkonsequenzen in ihrer naiven Unmittelbarkeit dienen vielmehr, die Idee um so charakteristischer herauszustellen und das dialektische Wechselspiel, welches Verstand und Gemüth miteinander treiben, vielseitiger zu bethätigen. Es würde für unsern Plan zu weit führen, wollten wir diesen dialektischen Fortgang nach jedem Schritte verfolgen, wollten wir hervorheben, wie in Faust bei aller subjektiven Ungeduld und trotz seiner Teufelsgesellschaft das Moment der idealen Erhebung sich nirgends ganz verleugnet, weder in der wissenschaftlichen Verzweifelung und Ironie, noch in der starkgeistigen Ungläubigkeit, weder in dem rohen Treiben der Auerbacher-Keller-Genossen oder in dem unzüchtigen Blocksbergstaumel, noch in dem sinnlich-genüßlichen Verhältnisse zu Gretchen, während Mephistopheles bemühet ist, überall, wo die höhere Regung sich ankündiget, mit der Dämpfung seiner realistischen Ironie hineinzugreifen.

Beide Charaktere werden nun im Prolog, dessen ursprüngliche oder spätere Konception wir unerörtert lassen, sofort nach ihren Grundzügen angekündigt. Mephistopheles zeigt sich uns hier in eigener Person und zwar mit der ganzen Positivität seiner negativen Ironie. Die Erhabenheit der Engel wird von ihm ebensosehr parodirt, wie die Schwäche der Menschen bespöttelt; der Herr selbst steht seinem Witze nicht zu hoch. Faust dagegen wird von diesem und dem Mephistopheles zugleich in seiner idealen Grundrichtung angedeutet, durch Letzteren besonders nach der subjektiven Überschwenglichkeit und unruhigen, nimmer befriedigten, traumdunkeln Sehnsucht.

„Nicht irdisch ist des Thoren Trank noch Speise.
Ihn treibt die Gährung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt.
Vom Himmel fodert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust.
Und alle Näh' und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust."

Und so finden wir ihn denn bald als den unglückseligen Mann und hören seine bedeutsame Klage:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen,
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen."

Den Anfang seines Schicksals setzt er sogleich selbst und zwar in der Verzweifelung am Wissen, dessen höchste Frucht er nicht durch die Vermittelung des ruhig fortschreitenden Denkens, sondern in der Unmittelbarkeit des Schauens, das er auf übernatürlichem Wege anstrebt, zu gewinnen sucht. Indem er auf diese Weise den Kreis des Menschlichen sofort überschreitet und die wahre Erkenntniß nicht mehr auf der Bahn der Vernunft, wo sie sich allein gewinnen läßt, vielmehr außer sich in Zauberkünsten fassen will, thut er den ersten und gefährlichsten Schritt zum Bösen und zum Verderben. Denn die rechte Freiheit und Glückseligkeit ruhet auf dem Grunde vernünftiger Erkenntniß und geisterrungener Wahrheit. Alle weitern Ausschreitungen bis zur endlichen entschiedenen Hingebung an das Böse erwachsen daher auch bei Faust aus diesem Bruche mit der Vernunft und wahren Wissenschaft; wie denn Mephistopheles alsbald die richtige Bemerkung macht:

„Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
— — — — — — —
So hab' ich dich schon unbedingt."

Der Unselige dringt nun nach allen Seiten unaufhaltsam vor, vergißt immer mehr, daß der Einzelne wohl zum Ganzen streben, aber nie sich selbst zum Ganzen machen solle, überhebt sich mit jedem Schritte und kehrt mit jedem Schritte unbefriedigt zu sich selbst

zurück. Er taumelt von Begierde zu Genuß und im Genuß verschmachtet er nach Begierde. Was der ganzen Menschheit zugetheilt ist, will er in seinem innern Selbst genießen, mit seinem Geiste das Höchste und Tiefste greifen und sich zu einer Gottheit wie Mephistopheles ihm vorwirft, aufschwellen lassen.

Wie er nun in allem diesem Drange und irdischem Gelüste die Stimme seines edleren Selbst fortwährend vernimmt und dem Teufel stets zu schaffen macht, damit er ihn nicht verlieren möge, wird in den schönsten, rührendsten Zügen vor unsern Blick aufgeführt. „Verstand und Vernunft," schreibt Schiller, „scheinen in diesem Stoff auf Tod und Leben miteinander zu ringen." Und so bleibt Faust bis zu Ende im Kampfe mit dem Bösen, ein sprechendes Symbol des menschlichen Geschicks, das uns mit dem Gefühle der Unendlichkeit in die Schranken der Endlichkeit geworfen hat, deren Druck wir nur überwinden durch freie Anerkennung ihrer Nothwendigkeit. Daß Faust dieses nicht kann oder mag, ist sein Verderben und sein Schicksal. Dieses Schicksal aber ist eben mehr der Mangel an irdischem Frieden, als die ewige Verdammniß. Der Dichter läßt uns solches ahnen; denn, indem Faust mit Mephistopheles verschwindet, mögen wir wohl bei aller Furcht immerhin noch hoffen. Die Tragödie weiset in diesem Ende auf den ewigen Kampf des Menschen hin, solange er hienieden wandelt.

„Es irrt der Mensch, so lang' er strebt,"

sagt der Herr im Prolog. Das Tragische des Schlusses liegt gerade hierin. Das Schicksal irdischer Verworrenheit tritt in der Art, wie Faust entführt wird, um so ergreifender vor unsern Blick, als der Frieden des Jenseits in Gretchen's Rettung sich ihm gegenüberstellt. Gretchen's Charakter selbst aber ist nach Anlage und Haltung, in dem Schicksale der Liebe und des Wahnsinns, in seinem Gegensatze mit der alten Kupplerin Marthe und dem ironisch-lieblosen Mephistopheles, sowie in dem innigen Verhältnisse zu dem ihr verwandteren Faust ein unübertreffliches Meisterwerk der Kunst, in welchem Wahrheit und Natur, tiefe Berechnung und ungezwungene Darstellung in vollkommenster Einheit zusammenwirken. Nicht minder genial ist die Art, wie Wagner neben Faust die gemeine Tradition und philisterhafte Werthschätzung der Wissenschaft, den Schwerpunkt der Schule gegenüber dem freien Aufschwunge des Geistes vertritt, und wie dann aber-

mals Mephistopheles Beide zusammt verhöhnt und mit dem Scheidewasser seiner Ironie zersetzt [1]).

Sehen wir auf die weitere Behandlung, so spricht aus ihr überall gleiche poetische Mächtigkeit. „Die Synthese des Edeln mit dem Barbarischen," wie es Schiller nennt, und welche er als von dem Geiste des Ganzen gefodert ansieht, ist dem Dichter in einer Weise gelungen, die den höchsten Grad produktiver und darstellender Freiheit offenbart. Vor Allem aber ist zu bemerken, wie das Unreine stets von dem Reinen überstrahlt wird und diesem nur zur Folie dient, wie nach jeder Richtung hin der Geist das Gemeine durchdringt, beherrscht und es zum Elemente eines schönen Ganzen erhebt. Dabei spielt durch Alles eine wahrhaft geniale Sorglosigkeit und Leichtigkeit, so daß aus dem oft ganz wunderlichen Zusammentreffen der heterogensten Momente die objektivste Wahrheit hervorspringt. Sehr bezeichnend sagt daher abermals Schiller, daß Göthe „in seinem Faust überall das Faustrecht" übe. Doch thut er es mit ritterlichem Anstande. Selbst die Walpurgisnacht, in welcher dieses Recht etwas stark geübt wird, verletzt nicht, da hier Alles an seinem Orte und in seinem Rechte ist, einige persönliche Anspielungen ausgenommen. Gleiches gilt von Auerbach's Keller, wo der Humor in seiner verwegensten Gestalt auftritt, aber durch seine unvergleichliche Wahrheit ebensosehr anspricht, als er durch seine freie Haltung sich adelt [2]). Wie durch das Ganze seinem eigenthümlichen Charakter nach keine strikte Konsequenz der Handlung ziehen kann, und der Zufall seine geniale Laune walten läßt, um das Innere in die Äußerlichkeit, die Unendlichkeit in die Endlichkeit anschaulichst zu versetzen; so herrscht auch in der Darstellung nur das Gebot des freien schöpferischen Geistes, der sich an keinen normalen Grundton bindet, keine andere Regel achtet, als die ihm die Natur des Gegenstandes auferlegt. Wort und Rhythmus werden gebraucht, wie es der kecke Wechsel der Personen, Lagen und Gedanken fodert. Gleich die-

1) Daß Merck dem Dichter zu dem Bilde des Mephistopheles einige Züge geliehen, hat dieser selbst angedeutet. „Wir waren immer zusammen," sagt er unter Anderm, „wie Faust und Mephistopheles." Allein jene Züge sind gewiß die unschuldigsten in der Physiognomie dieses bösen Geistes.

2) Die Paralipomena zum Faust bieten noch mehrere ähnliche Proben humoristischer Energie. Vgl. Nachgel. Werke, Bd. 17. S. 264 ff.

sen ändert sich daher Ton, Sprache und Vers in plötzlichen Übergängen. Das edelste Pathos wird von der gemeinsten Witzelei verdrängt, in die melodienvollste Seelenlyrik spielt der Laut trivialer Lust, der tiefsinnigste Ausdruck philosophischer Betrachtung schlägt unvermuthet um in die Popularität alltäglicher Bemerkung, regelhaltige und regellose Rhythmen, moderne Versbildung und Hans Sachsen's Meistersängerei, in deren Luft die ersten Anfänge des Gedichts erwuchsen, gereimte und ungereimte Zeilen wechseln mit einer solchen Sicherheit und Ungezwungenheit, daß man fühlt, wie sich ihre Berechtigung von selbst versteht. Durch Alles treibt die frischeste Unmittelbarkeit, der gesündeste, originellste Humor. Einzelne Stellen sind Meisterwerke lyrischer Kunst, und wir wagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, daß das menschliche Gemüth sich wohl nirgends tiefer und rührender ausgesprochen hat, als in diesem Werke. Oder giebt es ergreifendere Töne elegischer Wehmuth als die, welche Faust's Klage:

„Was sucht ihr mächtig und gelind" u. s. w.

uns entgegenbringt? Giebt es ein erhabeneres und zugleich innigeres Pathos, als den Monolog in Wald und Höhle:

„Erhab'ner Geist, Du gabst mir, gabst mir Alles."

Kann der Liebe süßschmerzlich Sehnen sich wahrer, anschaulicher aussprechen, als in Gretchen's Liede:

„Meine Ruh' ist hin" u. s. w.

Doch wir würden kaum ein Ende finden, wollten wir all die Schönheiten bezeichnen, welche Poesie und Philosophie, der Schwung der Phantasie und die Innigkeit des Gemüths, Sinn und Gedanke in engster Wechselthätigkeit hier geschaffen haben. Und so verlassen wir das Gedicht, dessen Bedeutung und poetische Größe nur dem im ganzen Umfange klar werden kann, der den Gang der Menschheit still beobachtet und sein eigenes Geistes- und Seelenleben an den Schranken endlicher Verhältnisse erprobt hat. Es steht vor uns wie ein schöner Baum, der seiner Zweige Fülle hinaustreibt in die freie Luft, der seines Hauptes Gipfel emporhebt zu dem hohen Himmel, während die Wurzeln seines Wachsthums im dunkeln Grunde der Erde gefangen liegen [1]). Zugleich

1) Daß Byron's Manfred eine Nachbildung, und zwar eine verunglückte, des Göthe'schen Faust ist, hat Göthe selbst hervorgehoben. Es fehlt dem Versuche zur Vergleichung mit unserm Faust die ganze geniale Freiheit in ihrem

verlassen wir mit diesem Werke auch den Dichter selbst, der in demselben das Geheimniß seines poetischen Genius am bedeutsamsten offenbart hat, und welches wir wohl mit den Worten, die er im Vorspiel vom Dichter braucht, am geeignetsten bezeichnen können:

„Wodurch bewegt er alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurückeschlingt?"

Schon haben wir bemerkt, daß Göthe den zweiten Theil des Faust kurz vor seinem Tode schloß, der ihn am 22. März 1832 in seinem 83. Jahre ruhig und sanft überschlich [1]). Auch dieses Ende seines reichen und vielbewegten Lebens hat er in dem Gedichte vorgebildet, indem er seinen Faust, obwohl hochbetagt, doch noch in rüstiger Thätigkeit erscheinen und im freudigen Gefühle dieser selbst hinsinken läßt. Die letzten Worte desselben:

„Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn,"

bilden die wahrste Denkschrift auf des Dichters eigenes Daseyn und Wirken.

Drittes Kapitel.

Schiller.

(Allgemeine Charakteristik.)

Wesentlich deutsch wie Göthe, aber gleich eigenthümlich in seiner Weise, stellt sich Schiller ebensosehr neben ihn, als ihm

ideal-gemüthlichen Verhältnisse zur Weltwirklichkeit, sammt aller psychologischen Wahrheit und Haltung, dagegen hat sich eine finstere, bittere Zerrissenheit eingedrängt, die das Ganze zu einer dramatischen Hypochondrie verzerrt. Der Faust von Lenau (1835) ist ein buntes Durcheinander, in welchem gleichfalls kein freier poetischer Akkord durch die subjektive Unseligkeit klingt, obwohl die lyrischen Partien vielfach ansprechen. Baggesen's Faust ist unbedeutend, und nur darum zu erwähnen, weil der Verfasser darin Göthe nebst Andern verspottet. Sonstiges übergehen wir.

1) Daß er gleichzeitig mit Faust auch den vierten Theil von Wahrheit und Dichtung, den er schon 1816 begonnen, vollendete, mag hier nur bei-

gegenüber [1]). „Vergöttert und verleugnet" (J. Paul), hat er seinerseits erfahren müssen, was es heißt, in Deutschland groß zu seyn. Wie ein Gottgesandter mit Jubel begrüßt, hinwandelnd durch die bewundernde Menge, von dem höchsten Enthusiasmus nationaler Verehrung getragen, sollte er sich des Kranzes seiner literarischen Siege nicht allzulange unangefochten freuen. Kaum hatte er denselben sich auf die Stirne setzen dürfen, als die Kritik ihn mit ihren dreisten Händen berührte, Blatt für Blatt untersuchend, um eines nach dem andern zu zerknittern. Es war ein eigenes Schicksal, was beiden großen Dichtern zu Theil wurde, daß sie, seitdem sie anfingen, in gemeinsamer Thätigkeit die Ehre unserer Literatur inmitten mannichfacher Befeindungen und Mißverständnisse zu verewigen, zum Stützpunkte dienen mußten für eine durchgreifende literarische Parteiung. Während Beide in rast- und neidlosem Wetteifer, sich gegenseitig ermuthigend und unterstützend, Werke unsterblicher Kunst hervorbrachten, an denen Mit- und Nachwelt Muster und Erbauung finden sollten, während sie, um mit Bettina zu reden, „als zwei Brüder auf einem Throne" herrschten, fing man an, zu fragen, wer der größere sey, und verdarb sich in bitterem Streite die Lust des freien Genusses ihrer

läufig Erwähnung finden. In demselben werden die lebendigsten und innigsten Jugenderinnerungen vorgeführt, die sich alle in dem schönen Herzensverhältnisse zu Lili gleichsam sammeln. Die Darstellung dieses Verhältnisses erscheint hier an der Schwelle des Todes als die schönste und rührendste Elegie aus dem Leben des Dichters selbst. Wie seine ganze Dichtung, so war auch sein Abschied der vollste Ton der Liebe.

1) Auch über Schiller hat sich eine nicht unbedeutende Literatur gebildet. H. Döring, Hinrichs, Hoffmeister, Gustav Schwab, Rudolph Binder (beide Letztere mit theologisch-christlicher Auffassung), Karoline v. Wolzogen, Viehoff, jüngst Karl Grün und Andere haben mehr oder weniger ausführlich sein Leben und seine Schriften behandelt. An sie schließt sich der bekannte schottische Kritiker, Thomas Carlyle, der (1825) das Leben Schiller's mit besonderer Vorliebe für seine Dichtung darstellt. Treffliche Züge zur Charakteristik des Dichters giebt W. v. Humboldt in der Vorerinnerung zu seinem Briefwechsel mit ihm. Was die Ausgaben der Werke angeht, so machen wir zunächst aufmerksam auf die letzte (Stuttg. u. Tübingen) in 10 Bänden 8. 1844, wozu noch ein biographischer Band gekommen (1845), dann auf die kurz vorhergehende Duodez-Ausgabe in 12 Bd. (ebendas. 1838). Auch die Ausgabe in einem Bande, welche (München, Stuttg. u. Tüb.) 1830 erschien, mag besonders erwähnt werden.

reichen Schöpfung. Zwei Lager bildeten sich in unserer Literatur, die, feindselig gegeneinander, ihr Parteistreben gerade an die Namen jener innigst verbündeten Mächte knüpften. Mit einer Art Fanatismus betrieb man den Kampf, welcher, obwohl er zunächst von verschiedenen Geschmacksstandpunkten ausging, doch mancherlei fremde Motive in sich aufnahm, die hauptsächlich aus dem Kreise persönlicher, politischer und socialer Sympathien und Antipathien herandrangen. War nun Schiller im Anfange auf den Flügeln einer vorübergehenden Begeisterung emporgetragen worden, so ließ man ihn im späteren Fortschritte des Kampfes über Gebühr wieder sinken, so daß es jetzt fast mehr sein geweiheter Name ist als seine Werke, wodurch sein Andenken in der Nation neben dem Göthe's dauert und strahlt, trotz allem Scheine vom Gegentheile, der durch den großen Absatz, den jene gerade in der Gegenwart finden, wohl entstehen mag. Immerhin aber knüpft unser Volk an seine poetische Persönlichkeit das Ideal seiner besten Überzeugungen und seiner tiefsten Gesinnung. Wie er, innerlich geweihet und unter dem Drucke der Verhältnisse zu dem Höchsten auf- und fortstrebend, nicht ermüdete in der Arbeit der Selbstbildung und im Dienste der Idee; so fand und findet an ihm der Deutsche das Symbol seines eigenen Nationalwesens und seiner eigenen Bestimmung.

Wenn Göthe und Schiller in einer Weise, welche in der übrigen Literaturgeschichte ohne Beispiel ist, sich in ihrer nationalen Gegenseitigkeit gleichsam fodern, um die Spitze des Klassischen zu gewinnen; so beruhet dieses eigenthümliche Verhältniß darauf, daß Beide bei aller Verschiedenheit gleich sehr Ernst machten mit der Wahrheit der Sache und dem Geiste des Volks wie seiner Sitte, ohne ein anderes Ziel zu suchen, als das der Idee und des Schönen. Natur und Freiheit, letztere aber mehr in gemüthlich-subjektiver Bestimmtheit als in praktischer Thatäußerung, sind die zwei Grundprincipien unseres nationalen Lebens. Sie verbinden sich in dem gemeinsamen Strebepunkte, welchen das Menschliche als solches bildet. Unsere beiden Dichter gehen nun auf dem Grunde jener Principien ebensoweit auseinander, als sie in diesem Gemeinziele wieder zusammentreffen. Wie Göthe so ganz und gar die Idee der Menschheit und des Menschlichen in ihrem Naturbezuge nicht nur, sondern auch mit der glücklichsten Naturwahrheit künstlerisch

vorgeführt hat, haben wir gesehen. Mit gleicher Konsequenz und in gleicher Richtung auf dasselbe Ziel suchte Schiller dem Principe der Freiheit seinen Weg zu bahnen und seine poetische Bewegung zu vermitteln. „Schiller," sagt Göthe, „predigte immer das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen." Bis zur äußersten Auffassung trieb nun jener seine Lehre. Wer kennt nicht die banal gewordenen Verse:

„Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und würd' er in Ketten geboren!"

Noch in der Abhandlung über Anmuth und Würde (1793) machte er die Freiheitsidee auf Kosten der Naturberechtigung in einem Grade geltend, daß Göthe sich davon feindselig berührt fühlte. Später freilich wendete er sich etwas von dem idealistischen Extreme ab und zwar zuerst in den ästhetischen Briefen (1795), dann mehr in dem Verkehre mit Göthe; allein im Ganzen und Wesentlichen blieb er doch auf dem Boden der abstraktiven Freiheitsdoktrin stehen. Je entschiedener aber Beide von diesen verschiedenen Standpunkten aus sich in ihrem Dichterthume entgegenstanden, desto bedeutsamer mußten sie die Nationalliteratur selbst vertreten. Sowie nun aber in unserm Nationalleben jene beiden Faktoren sich mit starker Ausprägung der subjektiven Innerlichkeit darstellen, so haben auch die beiden Dichter diese Farbe in vorherrschender Weise ihren Werken aufgetragen. Nur in Richtung und Methode gehen sie auseinander. Wir können daher sogleich hier die Bemerkung vorabnehmen, daß, wenn Göthe auf jener Naturbasis mehr die epische Objektivität des Menschlich-Gemüthlichen anstrebt, Schiller auf dem Grunde der in sich konzentrirten freien Selbstheit dem dramatischen Ausdrucke dieser selbst zugetrieben wurde. Es ist daher bei ihm nicht sowohl die äußere Thatentfaltung, als die Energie der subjektiven Freiheit, als die Idealität des moralischen Subjekts als solchen, das Recht des menschlichen Willens in seiner persönlichen Würde, auf dessen Betonung es ihm ankommt. Denn „der Geschlechtscharakter des Menschen," sagt er in der Geschichte des Abfalls der Niederlande, „ist der freie Wille[1])." Und anderswo schreibt

1) In dem Distichon, „das Höchste" überschrieben, heißt es:
„Suchst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren.
Was sie willenlos ist, sey du es wollend — das ist's."

er: „Eben das macht den Menschen zum Menschen, daß er bei dem nicht stille steht, was die bloße Natur aus ihm machte, sondern die Fähigkeit besitzt, die Schritte, welche jene mit ihm anticipirte, durch Vernunft wieder rückwärts zu thun, das Werk der Noth in ein Werk seiner freien Wahl umzuschaffen und die physische Nothwendigkeit zu einer moralischen zu erheben[1]." Dieses war nun auch Grundsatz und Ziel seines ganzen Lebens, Strebens und Dichtens. Göthe's Verse:

„Ihr kanntet ihn, wie er mit Riesenschritten,
Den Kreis des Wollens, des Vollbringens maß[2],"

geben kurz hiervon das Bild. Von der ersten Knabenzeit bis dahin, wo ihn der Tod im besten Mannesalter abrief, sehen wir den Drang, die Berechtigung der moralischen Kraft des Menschen zum Mittelpunkte seiner Thätigkeit und Weltschätzung zu machen; seine Lebensschicksale schienen ebenso gewählt zu seyn, um jene subjektive Energie der sittlichen Freiheit herauszufodern und bethätigen zu lassen, als die seines großen poetischen Genossen geeignet waren, dessen ideal-gemüthliche Naturliebe zur klarsten, vollsten Gegenständlichkeit und reinsten menschlichen Wahrheit auszubilden. Bei aufstrebendem Geiste frühzeitig gedrückt von den Schranken einseitiger Zucht, dann getrieben durch die Willkür eines Mächtigen, sich in die Ungewißheit der Verhältnisse zu stürzen, hier getäuscht und verlassen bis zum Äußersten, späterhin ohne besondere Gunst des Glückes kämpfend mit den Leiden der Krankheit und einer durch Mühsale zerrütteten Gesundheit, ward er nie seinem Genius untreu, der stets dem Höchsten ihn zuwendete und ihm die Aufgabe vorhielt, „vollendet in sich" zu seyn. Diese Selbstvollendung endlich zu gewinnen, mußte er die ernste Schule der Philosophie durchmachen und in der gewaltigen Überwindung des tiefsten Denkproblems zur Freiheit des Geistes emporringen. Wie ganz anders sein dichterischer Freund! Dieser durfte von seinen ersten Jahren an in heiterer Vielseitigkeit sich bewegen, in sorgloser Lebensstellung die Gaben eines freundlichen, vollen Daseyns genießen und in kräftiger Leiblichkeit sich einer frischen Seelengesundheit erfreuen; die Krisis seiner Vollendung war die Fülle der Anschauung eines heitern Himmels, Volkes und sei-

1) Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Dritter Brief.
2) Göthe, Epilog zu Schiller's Glocke.

ner reichen Kunst. Daß schon dieser Unterschied der äußeren Beziehungen einen bemerkbaren Unterschied in den Ton ihrer Werke hätte bringen müssen, wären diese auch nicht aus einem wesentlich verschiedenen Principe und Geiste hervorgegangen, begreift sich wohl von selbst. So kam es denn eben, daß Beide die poetische Wahrheit, wenn auch mit gleicher Liebe, doch in andern Formen und Weisen pflegten. Während Göthe von der Wirklichkeit zum Ideale aufschauete und in der Natur die Idee gegenwärtig fand, blickte Schiller von der Höhe seiner idealen Subjektivität auf die Wirklichkeit und Natur herab, die Idee ihr entgegentragend. Schiller *suchte* zum Allgemeinen das Besondere, Göthe *schauete* im Besondern das Allgemeine. Bei Göthe ist daher die Gestalt, bei Schiller der Gedanke das Erste; dort bildet, um Schiller's eigene Ausdrücke zu gebrauchen, die Intuition, hier die Abstraktion den Ausgangspunkt. Während so bei Göthe Alles mit der Unmittelbarkeit eines wirklichen Lebens auftritt, erscheint bei Schiller das Persönlich-Symbolische der Grundton der Dichtung; er *veranschaulicht* bloß den Begriff in dem Bilde, indeß jener ihn wahrhaft individualisirt und existent macht [1]). „Ihr Geist," schreibt Schiller an Göthe, „wirkt in einem außerordentlichen Grade *intuitiv*, — — mein Verstand wirkt eigentlich mehr *symbolisirend*, und so schwebe ich, wie eine Zwitterart zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung." Gleiches äußert über ihn Göthe, indem er „von einer sonderbaren Mischung der Anschauung und Abstraktion" spricht, die in des Freundes Natur gelegen sey und seine Gedichte eigenthümlich charakterisire. Sehr richtig hat auch schon W. v. Humboldt in dem Briefwechsel mit Schiller bemerkt, daß dieser der Natur *selbstthätig* entgegeneile, ehe sie noch vollkommen auf ihn wirken könne, daß er ihr Bild nicht sowohl aus ihr *schöpfe*, als aus *eigener Kraft* schaffe. Dieses Verhältniß waltet mit unwesentlichen Nüanzen durch Schiller's ganze Dichtung und konnte selbst in dem spätern Verkehre mit Göthe nicht umgewandelt werden. Die Natur erscheint überall als das *Gewand* der Subjektivität, fast nir-

1) Daß Göthe in seinen letzten Dichtungen sich über Gebühr dem Symbole und der Allegorie hingab, kann nicht als Gegenbeweis citirt werden, indem dieses mehr ein Grillenspiel des Alters, als die Urweise seiner Dichtung war.

gends als ihr eigener Leib [1]). Indem sich Schiller so auf den transcendentalen Punkt der subjektiven reinen Willensfreiheit stellte, mußte er das allgemeine abstrakte Subjekt erst vor sich haben, ehe er ihm die poetische Existenz verschaffte. Der Dichter soll nach ihm sich an „die reine Gattung in den Individuen" halten und darum „muß er selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben [2])." Von diesem Gesichtspunkte aus drang er vor Allem auf Idealisirung in der Poesie, wie er denn auch deshalb gewöhnlich als der idealste Dichter angesehen und geachtet wird. „Eine nothwendige Operation des Dichters," sagt er in der bekannten Recension der Bürger'schen Gedichte, „ist die Idealisirung seines Gegenstandes, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen." Wie er nun aber diese Idealisirung eigentlich verstand, erklärt er bald darauf, indem er weiter schreibt: „Der Dichter soll, bevor er selber dichtet, es zu seinem ersten und wichtigsten Geschäfte machen, seine Individualität selbst zur reinsten und vortrefflichsten Menschheit hinaufzuläutern." Näher erklärt dieses eine andere Stelle aus der eben angeführten Kritik der Matthisson'schen Gedichte. „In thätigen und zum Gefühle ihrer moralischen Würde erwachten Gemüthern," heißt es außer Anderm, „sieht die Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nicht müssig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, dieses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren übereinstimmend zu machen. Bietet sich nun unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach ihren eigenen praktischen Regeln behandelt werden kann, so ist ihr diese Erscheinung ein Sinnbild ihrer eigenen Handlung." Wir begreifen nun, wie bei dieser Methode der künstlerischen Idealisirung eben der Gedanke an die Spitze gestellt werden muß, dem die Natur sich zur Magd verdingt. Schiller hegt einen geliebten Gedanken lange in der Abstraktion, bis ihm ein Mensch, ein Ereigniß oder eine geschichtliche Epoche dafür Bild und Ausdruck bietet. Übrigens erklärt sich aus jenem aprioriischen Idealisirungsprocesse, wie der Dichter vom Philosophen abhing, und dieser jenen eigentlich führte und beherrschte. „Mit jedem Tage," schreibt er bei Gelegenheit des Wallenstein an Göthe, „glaube ich mehr zu finden, daß ich eigentlich nichts we-

1) Briefwechs. I. S. 26 u. 27. Ebend. S. 227.

2) Recens. der Matthisson'schen Gedichte.

niger vorstellen kann, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophiren will, der poetische Geist mich überrascht." Auch Wilh. v. Humboldt meint, daß Poesie und Philosophie die eigentlichen und ausschließlichen Gegenstände der Schiller'schen Thätigkeit gewesen seyen, und daß die Eigenthümlichkeit seines Strebens gerade darin bestanden, „die Identität ihres Ursprungs zu fassen und darzustellen [1])." Beide, glaubt er, seyen in ihm „aus einer Quelle entsprungen," und das Charakteristische seines Geistes beruhe gerade darin, „daß er schlechterdings nicht bloß eine besitzen könne." Aus diesem Verhältnisse, worüber Schiller selbst in einem Briefe an Göthe klagt, indem er gesteht, wie es ihm begegne, daß die Einbildungskraft seine Abstraktionen und der kalte Verstand seine Dichtung störe, ergab sich denn natürlich die Mühe, welche ihm das Dichten kostete. Göthe, der ihm ein wahrhaft poetisches Naturell zuschreibt und ihn selbst neben Shakspeare als „eine vorzügliche Dichterseele" stellt, kann doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß sein Geist „etwas stark zur Reflexion" hinneigte und daß er Manches, was beim Dichter unbewußt und freiwillig entspringen soll, „durch die Gewalt des Nachdenkens" zwang. Mit dieser reflexiven Neigung in Verbindung stand sein vorherrschender Hang zum Theoretisiren, so daß man sagen kann, daß seine klassischeren Werke erst das Resultat eines poetischen Systems waren, einer philosophisch-ästhetischen Doktrin, wie dieses auf's deutlichste aus dem Briefwechsel mit Göthe hervorgeht und durch die ästhetischen Abhandlungen bestätiget wird. Bestimmt sprach er dieses selbst bei der Gelegenheit aus, als er zuerst die Idee zu Wallenstein faßte. „Um der Ausübung selbst willen," schrieb er damals, „philosophire ich gern über die Theorie." Auch der Mangel an genetischer Methode und Motivirung, worin Göthe Meister ist, gründet wohl theilweise in jener abstraktiven Bewußtheit, bei welcher sich die Reflexion nicht in die Produktion selbst lebendig verwebt, sondern sie kontrolirend begleitet. Schiller liebte daher in seinen Darstellungen den konstruktiv-ordnenden Gang, der die „Gewaltthat" nicht scheuet, wo sich der natürliche Fortschritt versagen will. Daß aber bei solcher ästhetischer Urstimmung die Kritik sich heran-

1) Vorerinnerung zum Briefwechsel zwischen ihm und Schiller.

drängen und die Handlung der Phantasie überwachen mochte, begreift man leicht. Wir finden sie bei Schiller gleich in seinen ersten Jugendversuchen und sie verläßt ihn nicht, solange er thätig ist. Allein nicht bloß er selbst baut sich durch sie hinauf, sondern wendet ihre Kraft und Regel auch auf die fremde Produktion an, in beiderlei Richtungen gleich scharf betonend und imperativ, wie das Princip seines Charakters, das Gesetz des Sollens auf dem Grunde der Freiheit. „Schiller's Urtheil," schreibt Göthe, „war sehr liberal, aber zugleich frei und streng." Wir übergehen, wie er in dem ersten Jugenddrange seine eigenen Versuche, besonders z. B. die Räuber, mit starker Sprache verfolgte, wie er später mit kritischer Apologie seinen Don Karlos zergliederte, in der Schule der Kant'schen Philosophie sich zu dem gediegensten Ernste kritischer Betrachtung stärkte, deren Resultate die trefflichen Abhandlungen sind, wodurch er die neue ästhetische Kritik überhaupt begründete, wie er dann Göthes Schaffen und Bilden mit stetigem Urtheile begleitete und bei dieser Gelegenheit die vorzüglichsten Ansichten und ästhetischen Grundsätze aussprach. Wie sein eigenes Hauptwerk, der Wallenstein, unter den Händen der Kritik sich bildete, die Braut von Messina aber sogar das Produkt einer bestimmten theoretisch-kritischen Ansicht und Absicht ist, berühren wir hier nicht näher, da die geschichtliche Darlegung seines literarischen Wirkens uns Gelegenheit bieten wird, auf diese Punkte an bezüglicher Stelle zurückzukommen.

Sowie Schiller nun von dem Principe der idealen Freiheit ausging, so fiel ihm auch in der That das Wesen der Poesie mit ihrem angemessensten Ausdrucke zusammen. „Die Poesie," sagt er, „kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist. Sie kann ihn zum Helden erziehen, ihn zu Thaten rufen und zu Allem, was er seyn soll, mit Stärke ausrüsten[1])." Die Darstellung des Ideals ist es, was den Dichter machen soll; denn nur durch das Ideal, meint er, könne der Mensch in kultivirtem Zustande, wo seine Natur in ihrer Harmonie gestört sey, zur Einheit zurückkehren. Das Menschlich-Ideale aber setzt nach ihm den Begriff der Menschheit selbst wesentlich voraus; in ihr allein liegt ihm die volle Idee des Menschlichen. Deshalb findet er auch die Poesie darin, „der Menschheit ihren mög-

1) Über das Pathetische.

lichst vollständigen Ausdruck zu geben[1]," und hält es (an Göthe) für „ein Bedürfniß poetischer Naturen, überall ein Ganzes der Menschheit zu fodern." Der freie Wille aber ist ihm überall das Wesentliche. Natur wie Geschichte gelten ihm weniger ihrer selbst wegen, als weil sie Instrumente des freien Willens seyn sollen. Er sucht in ihnen keine Ideen, sondern braucht sie eben nur als Symbole der subjektiven Idealität. Während daher Göthe meinte, die Dichtkunst verlange von dem poetischen Subjekte eine gewisse „gutmüthige, in's Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liege," fand Schiller, daß die poetische Behandlung „in der Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches" bestehen müsse. Dabei will er „das Idealschöne schlechterdings nur durch eine Freiheit des Geistes und eine Selbstständigkeit möglich wissen, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt[2]." Von diesem Gesichtspunkte aus darf man daher Schillern wohl einen poetischen Idealisten nennen, indeß Göthe als poetischer Realist bezeichnet wird, dessen Realismus freilich, wie wir gesehen, in seinem Grunde von der Idealität gleichfalls getragen und durchdrungen ist. Hiermit läßt sich denn auch die Vorstellung verbinden, welcher nach Schiller vorzugsweise als subjektiver, Göthe dagegen als objektiver Dichter gelten soll. Denn allerdings wird bei ihm das eigentliche Gewicht in die aprioriſche Macht und Bedeutung des Subjekts gelegt. Er will die Welt nicht sowohl ergreifen, als begreifen. Dieses geschieht aber nach ihm in dem Maße, „als die Persönlichkeit an Kraft und Tiefe, die Vernunft an Freiheit gewinnt." Das Subjekt soll sich an die Gegenständlichkeit bringen und an ihr vollziehen, wogegen Göthe dasselbe gleich von Anfang mit der gegenständlichen Realität in Ureinheit besitzen will, so daß es mit dieser wirkt, lebt, wächst und überhaupt existirt. Auch er ist dabei wesentlich persönlich, wie wir des Weiteren ausgeführt, allein nur insofern, als er das Objekt in seine Persönlichkeit aufgenommen und ihr assimilirt hat. Wenn Schiller sich der Zeitgeschichte in ihren großen Begebenheiten anschloß, so war es nicht sowohl ein Eingehen in ihre unmittelbare

1) Über naive und sentim. Dichtung.

2) Über naive und sentimentale Dichtung. Desgl. die Recension der Bürger'schen Gedichte.

lebendige Gegenständlichkeit, als ein subjektives Erwägen „vor dem Richterstuhle reiner Vernunft." Schiller selbst hat auch diesen Unterschied tief gefühlt und mehrfach, namentlich in dem Briefwechsel, ausgesprochen. „Mir fehlte," schreibt er gleich anfangs, „das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon." Später noch äußert er sich in ähnlicher Weise. „Mit mir selbst," heißt es unter Anderm, „können Sie mich nicht einig machen, aber mein Selbst sollen Sie mir helfen mit dem Objekte übereinstimmend zu machen." Daß Göthe dieses Verhältniß „als einen nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Subjekt und Objekt" bezeichnet, ist schon erinnert worden. Und gerade von diesem Punkte aus mochte er von sich und Schillern weiter sagen, daß sie „gleichsam die Hälften" voneinander ausgemacht. Daß aus solcher Verschiedenheit der produktiven Idealität nun auch eine eigenthümliche Verschiedenheit in der Darstellung sich ergab, liegt in der Natur der Sache. Die subjektive Energie der Innerlichkeit kann sich nicht mit der Leichtigkeit und Klarheit in die Form ergießen, wie die objektive Anschauungskraft, welche gleich von Anbeginn mit der Form in geschwisterlichem Bunde steht. Während hier das bildende Subjekt in ungetheilter Einheit mit dem Elemente seiner Bildungen wirken kann, muß es dort erst die durch Abstraktion aufgehobene Einheit aus sich selbst wiederherstellen. Daraus entspringt nun in nothwendiger Folge auf der einen Seite eben die plastische Leichtigkeit und objektive Lebendigkeit, indeß auf der andern die Anstrengung und der Kampf mit der Form sichtbar werden muß. Schiller's Werke tragen deshalb auch mehr oder minder das Gepräge des Gedrückten, des Errungenen und des Zusammengepreßten, während die Göthe's in unnachahmlicher Gefälligkeit sich vor unserm Blicke auseinanderlegen und mit der heitern frischen Miene der Naivität vor uns hintreten. Das Kleinste wie das Größte, das Gewöhnlichste wie das Erhabenste spricht sich mit gleicher Ungezwungenheit, gleicher Klarheit und Gewandtheit aus. Wie denn Schiller diese Gunst instinktiver Unmittelbarkeit der Produktion und Gestaltung sich selber gegenüber an seinem genialen Freunde höchst beneidenswerth findet. „Während wir Andern," schreibt er an Meyer, „mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf er nur leise an

dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen." Diese Schwierigkeit des Aus- und Darbildens, dieses gequälte Vermitteln zwischen Idee und Gestalt, zwischen dem Allgemeinen und der konkreten Anschaulichkeit bespricht und beklagt er sonst noch an mehreren Stellen. So äußert er z. B. noch spät bei der Ausarbeitung der Maria Stuart (1800) an Göthe, daß es ihm „bei seiner Armuth an Anschauungen und Erfahrungen nach Außen jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand koste, den Stoff zu beleben[1])." Besonders aber ist es der Wallenstein, welcher uns dieses mühsame Schaffen und Bilden vor Augen bringt, nach dessen Vollendung freilich eine größere Leichtigkeit eintrat, ohne daß jedoch der freie Fluß einer sich selbst angehörenden Phantasie vollkommen erreicht worden wäre. Die Gewalt des Wortes, die Herrschaft der Phrase, überhaupt das ganze rhetorische Pathos, welches den meisten Schiller'schen Werken eigen ist, und wodurch dieselben bis auf die Gegenwart herab zu so vielen unglücklichen Nachahmungen und so viel verderblichem ästhetischem Luxus aufgefodert haben, muß zum großen, wenn nicht größten Theile aus jenem Mangel an ursprünglicher Objektivität und Naturwahrheit erklärt werden. Schiller wollte das Schöne vor dem Wahren, Göthe das Wahre vor dem Schönen, und in dieser umgekehrten Richtung ihres dichtenden Verfahrens gründete hauptsächlich die polare Differenz ihres poetischen Schaffens und Bildens.

Schiller erscheint uns nun nach Allem als der Dichter der Gesinnung. Überall, wohin er sich richtet, wirkt diese als das grundbestimmende Moment. Die Poesie wie die Kunst überhaupt ist ihm daher auch das höchste vermittelnde Moment für die echte Lebenspraxis. In ihr und mit ihr will er sich zur Menschheit erheben, um sie für die Freiheit zu bilden. Denn es kommt darauf an, daß die Person, insofern sie ihr „eigener Grund" seyn muß, wodurch die Idee der Freiheit als des absoluten, „in sich selbst gegründeten Seyns" entsteht, ausgesöhnt werde mit der sinnlichen Nothwendigkeit, der ewige bleibende Geist mit dem äußerlich wechselnden, durch die Zeit gebotenen Stoffe. Nur so bewährt der Mensch „die Anlage zu der Gottheit unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich; der Weg zu der

1) Briefw. V. S. 309.

Gottheit ist ihm aufgethan in den Sinnen." Die Wissenschaft reißt ihm Beides auseinander, die echte Kunst aber vermählt Beides, wenigstens in höchster Möglichkeit. Sie soll also dazu dienen, „die schöne Kultur" hervorzubringen, wodurch der Zweck der Menschheit allein angemessen erreicht wird. „Die Menschenwürde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie!" so ruft er den Künstlern in dem gleichbenannten Gedichte zu. Durch die Kunst gleichen sich die beiden scheinbar antagonistischen Triebe im Menschen, der sinnliche und der Formtrieb, zu ihrer rechten Einheit aus. Sie ist die Vollziehung des Schönen, „Schönheit aber ist der einzig mögliche Ausdruck der Freiheit in der Erscheinung." Auf dem Wege der ästhetischen Kultur „lernt der Mensch, edler begehren, damit er nicht nöthig habe, entbehren zu wollen." In der Form, die sie dem äußern Leben giebt, „eröffnet sie das innere." In dem Genusse des Schönen fällt Individuum und Gattung zusammen und es bildet sich so eine Art ästhetischer Staat, in welchem das Grundgesetz ist, „Freiheit zu geben durch Freiheit." Hier hat der Mensch nicht nöthig, „fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen." So ist es der Geschmack, welcher Vernunft und Sinn vereinigt, und „er allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet." Nur „die schöne Vorstellung macht ein Ganzes aus dem Menschen, weil in ihr seine beiden Naturen zusammenstimmen müssen." Dieses praktische Ziel einer persönlich-freien Gesinnung, in welcher Vernunftgesetz und sinnliche Nothwendigkeit versöhnt erscheinen, ist also die Aufgabe der Kunst, und die ästhetische Güte eines rechten Kunstwerks liegt darin, die Stimmung in uns hervorzubringen, in welcher „hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes mit Kraft und Rüstigkeit verbunden sind [1])."

---

1) Vergleiche über Obiges besonders die Abhandlung „über die ästhetische Erziehung des Menschen." Das Gedicht „die Künstler" enthält wesentlich dasselbe, was diese Abhandlung.

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand."

Auf dieser Idealität der Gesinnung ruhet nun wesentlich Schiller's ganze literarische Thätigkeit. Sie springt aus seinen ersten rohen Jugendergüssen hervor, wie sie aus seinen letzten klassischen Meisterwerken redet. Das sprudelnde Gedicht des funfzehnjährigen Knaben: „Die Schilderung des menschlichen Daseyns," ist von demselben Geiste der Entrüstung gegen das Gemeine belebt, wie die spätesten Zeilen, die seine kräftige Dichterhand schrieb. Wie Shakspeare weist er jede sittliche Diplomatie zurück, dem Guten sein unbedingtes Recht, dem Bösen seine wohlverdiente Rüge mit allem Ernste des Worts ertheilend [1]). Man sieht es seinen Werken an, daß der sittliche Sinn, der aus ihnen spricht, dem Dichter selbst eignet, daß er Kern und Inhalt seiner Persönlichkeit bildet. Von dieser Seite her ist denn auch Schiller's Dichtung ebenso wesentlich persönlich, als die Göthe's. Durch die sittliche Macht wollte er Himmel und Erde verbinden.

„Wo du auch wandelst im Raum', es knüpfe dein Zenith und Nadir
An den Himmel dich an, dich an die Axe der Welt.
Wie du auch handelst in ihr, es berühre den Himmel der Wille,
Durch die Axe der Welt gehe die Richtung der That."

Indem sich nun jene Erhabenheit der sittlichen Gesinnung bei ihm zugleich in die lebendigsten Farben der Phantasie kleidet und mit der Tiefe des Gemüths vermählt, welches ihm „die Menschheit in dem Menschen macht," so entsteht daraus eine Art platonische Idealität, in der die Person mit dem Werke zu einer und derselben Erscheinung zusammengeht, und die dem Dichter nicht bloß die Verehrung, sondern auch den Enthusiasmus aller Guten im In- und Auslande zugewendet hat. Ihm war vor Andern das Glück beschieden, seinen Namen neben dem jenes berühmten Philosophen des Alterthums als das Symbol des Edelsten und Höchsten in das Andenken der Menschen zu verpflanzen [2]).

Auch in der Vorrede zur Braut von Messina sind gleiche Ansichten ausgesprochen. „Die wahre Kunst," heißt es hier unter Anderm, „hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen. Es ist ihr Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen."

1) „Jamais il n'entroit en négociation avec les mauvais sentiments," sagt von ihm die Staël. A. a. O. Thl. 2. S. 41.

2) Ein Beispiel dieses edlen Enthusiasmus für den Dichter giebt der schon genannte schottische Kritiker Thomas Carlyle, der in dem Leben Schil-

Fassen wir Schiller nun von diesem Standpunkte auf, so wird er uns immer als ein großer, ja bewunderungswürdiger Mann in unserer Literatur erscheinen, als ein solcher, welcher, wenn auch in ganz anderer Weise als Göthe, doch gleich bedeutsam den Geist des Volks und der Zeit in dem Ewig-Menschlichen und dieses in jenem wiederspiegeln läßt. Wir haben nicht näher auszuführen, wie gerade die ideale Ethik, das Sittliche des Gemüths und des gesinnungsvollen Willens, ein Grundzug unserer Nationalität ist. Freilich kam es Schillern selbst mehr auf die Menschheit als auf das Nationale an. Dieses galt ihm sogar für eine Schranke, welche der Dichter zu durchbrechen habe. „Das vaterländische Interesse," schreibt er 1789 an Körner, „ist überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Es ist ein armseliges, kleinliches Ideal, für eine Nation zu schreiben; einem philosophischen Geiste ist diese Grenze durchaus unerträglich. Er kann sich für das Nationelle nicht weiter erwärmen, als soweit ihm die Nation und Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortschritt der Gattung wichtig ist." Wir hören in diesen Worten noch ganz die kosmopolitische Begeisterung, welche um diese Zeit seinen unlängst vollendeten Don Karlos durchdringt. Allein ist nicht der Dichter gerade in diesem Kosmopolitismus echt deutschnational? Ist nicht diese reine Hingebung des Menschen an die Menschheit der tiefste Zug unseres deutschen Wesens und Charakters? Das übrigens Schiller auch die Zeitrichtung darstellt, ist nicht weniger zu verkennen. Schon zum öftern haben wir zu bemerken gehabt, wie die letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts uns den Kampf einer in sich tief aufgeregten Menschheit darstellen, welche, den Zwiespalt der Vergangenheit mit der Gegenwart fühlend, in unruhvoller Drängniß mehr vernichtend als aufbauend einem neuen Zustande zustrebte. Wir haben gesehen, wie dieses Streben einerseits zur völligen Auflösung der bisherigen

---

ler's „das Ideal des vortrefflichsten Sterblichen" anschauet, und in Allem, was derselbe geleistet, „selbst in dem Nichtmusterhaften das allgemeine Musterbild der Menschheit" erblickt. Auch in poetischer Hinsicht kennt derselbe nichts Höheres und meint, Frankreich habe sich nie bis zu Schiller's Sphäre im Drama erhoben, und England könne seit den Zeiten der Elisabeth keinen dramatischen Dichter nennen, der ihm an Kraft des Geistes, des Gefühls und an Bildung verglichen werden dürfte.

Ordnung der Gesellschaft hintrieb, während es andererseits in dem sittlichen Gebiete, in dem Bereiche des Gedankens und des Gemüths zu leidenschaftlichen Zerwürfnissen und vielfachen Mißstimmungen ausschlug. Dieses Letztere war aber vorzüglich in Deutschland der Fall, wo der Kampf der Menschheit überhaupt mehr auf dem Boden der Innerlichkeit geführt zu werden pflegt.

Schiller nun stand in der Mitte dieser Bewegungen, von denen seine Jugend umstürmt und seine reifen Mannesjahre tief ergriffen werden sollten. Sein sittlicher Sinn merkte bald, daß es in dieser Krisis menschlicher Dinge zunächst und vor Allem darauf ankam, sich von den Schwächen, welche noch überall den gesellschaftlichen Verhältnissen anklebten und den ernsten, sicheren Fortschritt behinderten, frei zu machen. Daher trieb es ihn, die hohen Ideen der Menschheit und die Bedeutung einer wahrhaften Freiheit durch den Mund der Muse auszusprechen. Er wollte die Verderbniß der Zeit auf dem Wege und durch das Mittel der Poesie aufheben, er wollte die Mitwelt mit edlen großen Formen umgeben, damit sie daran Symbole des Vortrefflichen habe, aus der Schlaffheit emporstrebe und sich so zur rechten politischen Freiheit ertüchtige. Er wurde der poetische Redner des Volks, dem er in gedankenreichen Liedern wie in tief-ernsten Tragödien die Würde des Menschen, die Beispiele des muthvollen Kampfes für das Höhere vortrug und das zerstörende Treiben gemeiner Leidenschaft wie selbstsüchtiger Schwäche vor die Augen stellte. Mit Göthe in dieser Hinsicht verglichen, verhält er sich zur Zeit nur *verneinend*. Er zeigt nicht, was und wie sie *ist*, sondern wie sie seyn *sollte*. Wenn daher jener das eigenste Mitleben mit der Zeit in seinen Gedichten bietet und so den reinsten und treuesten Spiegel derselben ihr selbst vorhält, so erscheint Schiller als Prophet, der die Gegenwart straft und eine bessere Zukunft verkündet. Auch in der *Geschichte* galt es ihm nicht sowohl um die faktische Wahrheit, als um die ideale Erbauung, um die Spiegelung des Allgemein-Menschlichen in der Erhabenheit der Thaten. Die Geschichte des Abfalls der Niederlande schrieb er ganz eigentlich nur deswegen, „*um die erhebenden Empfindungen weiter zu verbreiten*," womit ihn diese höchst ernste und wichtige Staatsaktion erfüllte, „wo die bedrängte Menschheit um ihre edelsten Rechte ringt," die ihm „den großen und beruhigenden

Gedanken" giebt, „daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Plane an der menschlichen Freiheit zu Schanden werden, und daß ein herzhafter Widerstand auch den gestreckten Arm des Despoten beugen kann [1])." Die Geschichte ging bei ihm mit der Poesie zusammen, sie war ihm eigentlich nur „ein Magazin für seine Phantasie" und ihre Gegenstände „sollten sich gefallen lassen, was sie unter seinen Händen werden möchten." Sein Fiesko, wie Karlos sind poetische Reflexionen über die Politik auf dem Grunde der Geschichte, sein Wallenstein redet die Sprache des gedankenerfüllten Dichters, nicht die der Zeit und der wirklichen Ereignisse, seine Jungfrau von Orleans, sein Tell sind nur historisch-poetische Beispiele der Freiheitslehre, deren unermüdlicher Apostel er bis an sein Ende blieb. Überall aber ist es das Menschliche in der Menschheit, was er mit seiner Freiheit will. „Das Leben in der Gattung, das Auflösen des Individuum's im großen Ganzen" nennt er selbst sein „Lieblingsthema." In Schiller redet die Menschheit die Sprache des Menschen — und hierin liegt das eigentliche Geheimniß seines poetischen Genius, den er ebenso im Posa offenbart, als Göthe im Faust den seinigen. — Im Ganzen bringt es nun dieser Standpunkt seiner Dichtung mit sich, daß dieselbe einerseits zu sehr unter dem Einflusse einer, wenn auch noch so großartigen, Tendenz steht, andererseits vielfach in abstrakte Verstiegenheit, rhetorische Prunkmacherei und Effektsucht ausschreitet; weshalb sie den Kranz reiner Kunstdarstellung nicht überall gewinnen kann. Eine gespannte Gezwungenheit lastet mehr oder weniger auf allen Werken Schiller's.

Nach dem, was wir bis daher über seine Dichtungsprincipien gesagt, läßt sich begreifen, daß er in Absicht auf die Gattungen derselben vorzugsweise der dramatischen Seite zuneigen mußte, und hier wiederum der eigentlichen Tragödie. Getrieben von dem Ernste des Willens, erfüllt von dem Gefühle des Großen und Guten, dabei gedrückt von den Grenzen eines beschränkten Daseyns, über die ihn eine mehr vergrößernde als künstlerisch bildende Phantasie hinausdrängte, war er gleich

1) Vorrede und Einleitung zu der Geschichte des Abfalls der Niederlande.

unfähig für die lebendige Ausgestaltung eines inneren Zustandes in seiner subjektiven Umgrenzung und Reife, wie für die ruhig ebenmäßige Entfaltung einer Handlung in ihrer objektiven Breite und umständlichen Vielseitigkeit. Er war weder lyrischer noch epischer Dichter. Dort versagte ihm der Ausdruck natürlicher Unbefangenheit, die einfache Sprache des Gefühls, überhaupt der Zauber seelenhafter Melodie, hier die Harmonie der begebenheitlichen Schilderung und das freie Spiel mit den eigenen Tönen der gegenständlichen Dinge und ihrer Verhältnisse. Beherrscht von dem Gewichte des Gedankens, mischt er in die Musik des Herzens alsbald die Schwere der Betrachtung, und die lyrische Stimmung geht unvermerkt in die didaktische über, der Laut des Gefühls verwandelt sich in die Periodik des Vortrags. Man könnte hier sein eigenes Wort auf ihn anwenden:

„Spricht die Seele, so spricht ach! die Seele nicht mehr."

Wo er epische Ausführungen versucht, da geräth die Darstellung in den Drang der dramatischen Bewegung, wie z. B. im Geisterseher, oder verliert sich in die Breite rhetorischer Wortfülle, wie in den meisten Balladen, in denen sehr oft die lyrische Innigkeit mit der epischen Begebenheit zusammt in dem Strome der Beredsamkeit untergeht. Wenn er nichts desto weniger gleich anfangs „den Moses" episiren wollte und später in der Zeit, wo er sich mit der Geschichte besonders beschäftigte, alles Ernstes an ein Epos dachte, dessen Held Friedrich der Große seyn sollte, und worin er das ganze Leben und Jahrhundert desselben anschauen lassen wollte, nichts Geringeres anstrebend als eine Nachahmung der Iliade, ohne dabei vor der „so nahen Modernität des Sujets" und andern Schwierigkeiten zurückzuschrecken; so beweist dieses, wie die ganze weitere Erklärung, die er über das Projekt abgiebt, nur, wie wenig er die Sache, worauf es ankam, und sein Verhältniß zu ihr kannte.

Daß nun aber im Dramatischen wieder die Tragödie, und zwar die „hohe," die ethisch-ideelle, Schiller's eigenthümliche poetische Domäne seyn mußte, wird aus dem Gesagten klar, auch schreibt er früher (1785) selbst, „sie sey eigentlich für ihn da." Mit seinem subjektiven moralischen Freiheitstriebe der Natur gegenübertretend und ihre Mächte zum Kampfe herausfodernd, um im Siege über sie den Triumph des Willens über die Nothwendigkeit zu feiern,

mußte er wohl der Dichtart sich zuwenden, welche jenen Konflikt vorzugsweise in die Erscheinung zu setzen hat. Findet er doch selbst die Bestimmung der Tragödie darin, „die Gemüthsfreiheit, wenn sie durch den Affekt gewaltsam aufgehoben ist, auf ästhetischem Wege wieder herzustellen [1])." Diese Aufgabe des Menschen fodert nun aber eben zu stetem Kampfe mit den Bedingungen der Nothwendigkeit, wie sie aus unserer pathologischen Naturseite und überhaupt aus der endlichen Gegebenheit des Wirklichen hervorgehen. Solches zu veranschaulichen und durch diese Veranschaulichung ein erhabenes Mitleid zu erwecken, welches wiederum zu erhabener sittlicher Kraftäußerung treiben soll, galt der energischen Subjektivität unsers Dichters für das Höchste. Er war Tragiker von Geburt wie durch das Schicksal seines Lebens, das ihm keine freundliche Ruhe gönnte, sondern ihn von den Tagen der Kindheit bis zur Stunde des Todes unter den Waffen hielt. Schiller bezog aber die Tragödie noch besonders auf seine Zeit und wollte ihr insofern, der antiken gegenüber, noch einen besonderen Zweck aufgeben. „Unsere Tragödie," schreibt er an Süvern bei Gelegenheit des Wallenstein (1800), „hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen." In diesen Worten spricht er Princip und Ziel seines ganzen literarischen Strebens aus. Wir finden dasselbe wie in allen seinen Tragödien, so auch in seiner Geschichtschreibung wieder, und die meisten seiner lyrischen Hauptproduktionen sind davon durchdrungen.

Nehmen wir nun dieses Alles zusammen und sehen wir vornehmlich auf das Grundmoment seiner poetischen wie ganzen menschlichen Überzeugung und Weise, nämlich von der Höhe der Idee in die Wirklichkeit herabzusteigen, auf dem Wege der Reflexion die Kluft zwischen dieser und jener auszufüllen; so wird es uns nicht auffallen, woran wir schon erinnert haben, daß seine gesammte poetische Kunst an dem Mangel der Unmittelbarkeit und genialen Unbewußtheit, die er doch selbst für den Dichter in

1) Über naive und sentim. Dichtung.

Anspruch nimmt, wesentlich leidet. Wir fühlen, welche Mühe es dem Dichter kostet, „die Familie seiner Begriffe zu einer kleinen Welt zu erweitern." Da seinen Produktionen im Allgemeinen die innerlich-treibende und organisch-bildende Kraft fehlt, welche allein aus dem Quelle der Naturfrische entspringen kann; so erscheinen sie meistens als Werke, in denen ein fertiges Gerüst mit schöner Draperie umhangen worden, und die daher mehr durch den Schmuck des Kostüms, als durch die Gesundheit ihres innersten Herzens den Sinn ansprechen und die Theilnahme gewinnen. Wir sehen wohl schön, meist selbst prächtig angezogene Begriffe, aber wenig Gestalten, die, von sich aus und ursprünglich lebend, ihren Organismus sich selber anbilden, mit dem Marke ihres eigenen Wachsthumes erfüllt und mit der Farbe ihres eigenen Blutes gefärbt sind. Die Rhetorik muß die Plastik ersetzen, der Luxus des Worts den Mangel an Leben. Sagt Schiller doch selbst: „Die Ideen strömen mir nicht reich genug zu, so üppig meine Arbeiten auch ausfallen, und sie sind nicht klar, ehe ich sie schreibe." Von der keuschen Einfachheit und schönen Harmonie des Ausdrucks entfernt ihn die Gewaltsamkeit der Produktion, sowie der Zwang idealischer Abstraktion es verhindert, daß die milde Wärme sich erzeuge, welche die poetische Darstellung vornehmlich durchdringen muß, wenn sie uns mit ihren Gestalten innig befreunden will. Statt ihrer herrscht das doktrinelle Pathos und die Sentenz. Schiller blieb wegen jener abstrakten Stellung zur Wirklichkeit, mit der er sich erst durch die Anstrengung des Denkens und den Ernst des Willens zu versöhnen und zu vermitteln hatte, fast stets in einer gewissen skeptischen Schwankung. Die Aussöhnung war aber mehr eine eingebildete, als eine thatsächliche. Was er als angehender Jüngling unter dem Drucke der Schuldespotie schreibt: „Wir haben eine ganz andere Welt in unserm Herzen, als die wirkliche Welt ist," gilt so ziemlich von seiner ganzen Lebenszeit. Er kam eigentlich niemals über jenen Widerspruch hinaus. Daher geschieht denn, daß selbst aus der Mitte einer jähhitzigen Glut vielfach der Hauch der Kälte uns anweht, ein Punkt, auf den schon Friedrich Schlegel hingedeutet hat. Mit beredten Worten schildert er uns selbst das Verhältniß zwischen Herz und Verstand, den Widerstreit des „frommen Instinkts" und des Gedankens, den Zustand der „köstlichen Unschuld," wenn

„Schweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung."

Es sollte ihm nicht gelingen,

„Einfach zu gehn und still durch die eroberte Welt [1])."

So greift ein unaufgelöster Dualismus störend fast in alle seine Werke und läßt sie zu keinem in sich befriedigten Abschlusse kommen.

In Allem diesen ist nun Schiller das gerade Gegentheil seines großen Kunstgenossen, dessen plastische Virtuosität selbst von seinen entschiedensten Gegnern anerkannt wird. Am füglichsten können wir diese flüchtige Charakteristik der poetischen Persönlichkeit Schiller's wohl mit einem Worte von Göthe über ihn schließen. „Sein außerordentlicher Geist," schreibt dieser, „suchte von Jugend auf die Höhen und Tiefen, seine Einbildungskraft, seine dichterische Thätigkeit führten ihn in's Weite und Breite [2])." Denn in der That ist es jene Unruhe der Extreme des Tiefsten und Höchsten, jenes Hinaustreiben der Einbildungskraft über das Positive der Wirklichkeit, jenes ganze Drängen seiner dichterischen Thätigkeit, was ihn hinderte, die schaffende Kraft in stiller Bildung zu erhalten, während es ihn allerdings auf die Stufen des Großen und Erhabenen, auf die Gipfelungspunkte ideeller Ansichten und Aussichten emporhob.

Von seinem sittlichen Charakter braucht hier um so weniger im Besondern die Rede zu seyn, als derselbe in seinem poetischen ganz und gar aufging. „Das Gewissen," sagt Frau von Staël, „war seine Muse." Den kategorischen Imperativ, das absolute Sollen, hat wohl nicht leicht ein anderer Sterblicher ernstlicher und muthiger in sein Leben aufgenommen als er. Am nächsten möchte er in dieser Hinsicht mit seinem philosophischen Zeitgenossen, dem denkkräftigen Fichte, zusammentreten. Der Mensch soll nach ihm „ohne Ausnahme Mensch seyn und daher nichts gegen seinen Willen leiden." Nur „der moralisch-gebildete Mensch ist ihm ganz frei [3])." Nichts Geringeres als „die Idee der Menschheit" soll die Aufgabe des Menschen seyn, die daher „ein Unendliches" ist, dem er sich im Laufe der Zeit immer mehr nähern kann,

---

1) Vgl. das Gedicht „der Genius."

2) Werke, Bd. 35. S. 351.

3) Über das Erhabene.

aber ohne es jemals zu erreichen[1])." Auf dieser Bahn zum Unendlichen finden wir unsern Schiller zu jeder Zeit, und zwar als einen rüstigen Helden, der, sein hohes Ziel im Auge, nicht ermüdet und, obwohl hin und wieder der Verzweiflung nahe, sich doch stets wieder aufrafft, um sich sein Glück durch seinen Willen zu erkämpfen. Er vergleicht in solchen Augenblicken der Gedrücktheit „sein Herz und seine Kraft mit den ungeheuersten Hindernissen und weiß, daß er sie überwinde." Den Kern seiner Sittlichkeit bildete immer der kräftige Herzschlag der sittlichen Freiheit, welcher sein ganzes Leben durch pulsirte. Dabei war er zugänglich für die stillen Freuden der Familie wie für die Genüsse der Freundschaft und die Freuden der Geselligkeit, die ihm leider durch die Schwäche seiner Gesundheit oft verbittert oder ganz versagt wurden. Wohl selten hat sich das Genie so eng mit der Tugend, die Stärke mit der Reinheit der Gesinnung verbunden, als in ihm. Daher wollte Göthe in ihm „eine Christustendenz" entdecken, die in der Schönheit des Lebens dessen moralischen Adel vergegenwärtiget. In diesem sittlich-idealen Streben, „wenn auch körperlich leidend, im Geistigen doch immer sich gleich und über alles Gemeine und Mittlere erhaben[2])," erscheint Schiller uns als ein höchst tragischer Charakter, ja als Repräsentant seines Volks, das gleichfalls der Unendlichkeit der Idee zustrebt und, obwohl vielfach irrend, vielseitig verrathen und behindert, tausendfach getäuscht, doch nicht ermüdet und, so der Himmel will, nicht ermüden wird in dem Kampfe um das Höchste.

Es ist in unserer literarhistorischen und ästhetischen Kritik seit Längerem Mode geworden, die religiöse Stellung der Dichter, namentlich der beiden größten, in besondere Erwägung zu ziehen. Jüngst hat man sich in dieser Hinsicht theilweise sogar versucht gefunden, dieses Moment zum Mittelpunkte der Kritik ihrer Werke zu machen[3]). So hoch wir das Christenthum und in ihm die

1) Über ästhet. Erziehung.

2) Göthe, in der Zueignung des Briefwechsels an den König v. Baiern. Vgl. auch seinen Epileg zu Schiller's Glocke und hier besonders das bekannte Wort über den hingeschiedenen Freund:

„Hinter ihm, im wesenlosen Scheine,
Lag, was uns Alle bändigt, das Gemeine."

3) Gelzer's Standpunkt ist z. B. der christlich-ethische, den er freilich keineswegs à tout prix geltend macht, obwohl er sich bei Schiller Mühe genug

Religion überhaupt schätzen, weil darin eine Offenbarung des Göttlichen sich ausspricht, die rein ihrer selbst wegen den höchsten Werth hat; so müssen wir doch jede Zumuthung einer positiven Bestimmtheit der religiösen Überzeugung aus dem Bereiche ästhetischer Kritik ebenso entschieden zurückweisen, als eine ähnliche politische. Die Poesie bildet den großen Welthafen, in welchem das Menschliche sich versammelt, woher es komme, wie es gewachsen und gestaltet sey, wenn es nur das Siegel der Idee in seiner Gestalt trägt. Schiller war nun bei aller Tiefe seiner christlich-idealen Weltauffassung ebensowenig ein Christ im Sinne vieler Christen, als es Göthe war; Beide aber sind gerade deshalb um so größere Dichter — Dichter des Allgemein-Menschlichen, der ewigen Menschheit. Sie stehen in ihren religiösen Verhältnissen im Wesentlichen auf derselben Stelle. Aus den kirchlich-christlichen Überzeugungen arbeiteten sie sich durch den Kampf des Zweifels zur philosophisch-ästhetischen Weltanschauung empor, ohne jedoch den allgemeinen Boden des Christenthums zu verlieren, aus dessen Grundelemente, der sittlichen Liebe, sich ihr Geist und Gemüth fortwährend nährte. Doch blieb in dieser Hinsicht Göthe vermöge seiner größeren Innigkeit der Mutter näher als Schiller, der, wie überhaupt, auch in diesem Punkte, sich schroffer und entschiedener erweist, ja selbst oft feindlichst gegen sie ausschlägt und das Antichristenthum mit schärferer Betonung ausspricht, als selbst die dialektischen Kritiker der neuesten Zeit. „Mir ist die Bibel," schreibt er an Göthe, „nur wahr, wo sie naiv ist; in allem Andern, was mit einem eigentlichen Bewußtseyn geschrieben ist, fürcht' ich einen Zweck und einen späteren Ursprung." Dabei bemerkt er, „daß er zu Allem, was historisch ist, den Unglauben zu jenen Urkunden gleich entschieden mitbringe." Übrigens findet er im Christenthume „die einzig ästhetische Religion," weil es an „die Stelle des sittlichen Imperativs die freie Neigung" setze. Auch meint er, daß es deswegen bei der weiblichen Natur vorzüglich Glück mache und nur hier „in erträglicher Form" angetroffen werde. Daß dieser

giebt, dessen Christlichkeit einigermaßen zu retten. Daß G. Schwab auf das Christliche in Schiller hier und da ordentlich kleine Jagd macht, kann Jeder in dessen Schrift über Schiller leicht selbst finden. Ebenso verfährt Binder in der seinigen (Schiller im Verhältniß zum Christenthum).

späteren Ansicht schon in den Räubern präludirt wurde, beweisen die vollsaftigen, antibiblischen Renommistereien, die mehreren Räubern in den Mund gelegt werden, obwohl Schiller in der Vorrede zu diesem Trauerspiele erklärt, daß er die bezüglichen Äußerungen gerade darum geschrieben habe, um die muthwilligen Schriftverächter von damals dem Abscheu der Welt zu überliefern. Dem ästhetischen Religionsbekenntnisse begegnen wir an vielen Stellen. So in „den Künstlern" und besonders in „den Göttern Griechenlands," in denen ja vor Andern Fr. v. Stolberg den Abfall vom Christenthum fand und selbst nicht ohne Schmähung rügte. „Innerhalb der ästhetischen Gemüthsstimmungen," schreibt Schiller an Göthe, „rege sich kein Bedürfniß nach sonstigen höheren Trostgründen," und er meint, daß die Worte seines poetischen Freundes, „die gesunde und schöne Natur brauche keine Moral, kein Naturrecht, keine politische Metaphysik," sich recht wohl dahin erweitern ließen, „sie brauche auch keine Gottheit, keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten[1])." Es scheint ihm „ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln," und „unter der Hülle aller Religionen liegt ihm die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen." Es soll dem Dichter erlaubt seyn, dieses auszusprechen, „in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und treffendsten findet[2])." Eben aus Religion will er sich zu keiner besondern bekennen.

„Welche Religion ich bekenne? — Keine von allen,
Die du mir nennst. — Und warum keine? Aus Religion."

Von dem ästhetisch-christlichen Standpunkte aus streifte Schiller wie Göthe in den Pantheismus hinüber, ohne sich jedoch zunächst und mit der Hingebung wie der Letztere dem Spinoza zuzuwenden. Dieser bot seiner unruhigen Phantasie weniger Nahrung, als die damals aufblühende naturphilosophische Weltanschauung, in die er sich schon vor Schelling rettete, nachdem er das kirchliche Christenthum aufgegeben hatte. „Die philosophischen Briefe" (1786) enthalten die erste bestimmte Andeutung dieses Standpunkts. Indem

1) Briefwechsel, Thl. II. S. 131. Vernimmt man hierin nicht die Sprache L. Feuerbach's (Wesen des Christenthums) und derer, die sich zu gleicher anthropologischer Theologie bekennen?

2) Vorerinnerung zur Braut von Messina.

sie den skeptischen Vernunftproceß unsers Dichters darstellen, sein Heraustreten aus der religiösen Tradition in die Freiheit des Gedankens, führen sie wesentlich auf den Weg des idealistischen Naturalismus, d. h. auf die Ansicht, daß „Gott und Natur zwei vollkommen gleiche Größen" sind, daß „das Universum ein Gedanke Gottes" ist, damit „ein verwirklichtes idealisches Geistesbild." In der Natur „ist die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, zu unzähligen Graden und Maßen vereinzelt." Die Natur „ist das Abbild jener Substanz — sie ist ein unendlich getheilter Gott," weshalb denn „Leben und Freiheit das Gepräge der göttlichen Schöpfung" bleibt. Die Liebe ist der rechte Ausdruck der Alleinheit des Göttlichen in der Welt, sie ist „der Wiederschein dieser einzigen Kraft." In der Vorerinnerung zur Braut von Messina wird derselbe Gedanke, nur etwas bestimmter ausgesprochen. „Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt nie zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden [1])." Gewissermaßen war also Schiller in jenen Briefen der Vorläufer des neuen Evangelium's der Naturphilosophie, wie Schelling sie später ausbildete. Beide standen jedoch in diesem Gebiete wesentlich auf dem Boden des transcendentalen Idealismus, weshalb denn auch erklärlich, wie bei Beiden in der That die Idee das Erste und Letzte war, wofür die Natur nur den sichtbaren Leib geben sollte. Sowie daher dieser Standpunkt von Schelling aus sich zur Wissenschaft des absoluten Idealismus entwickelte, so steigerte er sich bei Schiller zur absoluten Freiheitspoesie. Übrigens war Schiller bei seiner ästhetisch-philosophischen Weltanschauung, von der alle seine Werke durchdrungen sind, keineswegs ein Atheist, wozu ihn schon Stolberg wegen der

1) Daß dieselbe Ansicht der Schelling'schen Welt- und Kunstauffassung noch im J. 1807 zum Grunde lag, beweist die Abhandlung „über das Verhältniß des Realen und Idealen in der Natur," ebenso die bekannte Rede „über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur." Auch die Schrift „über das Wesen der menschlichen Freiheit" (1809) bewegt sich ziemlich auf diesem Standpunkte.

Götter Griechenlands machen wollte, sowenig als Spinoza darum ein Atheist zu nennen ist, weil, wie Hegel bemerkt, bei ihm „zu viel Gott ist." Wir wollen nur, um diese Andeutungen abzuschließen, noch des Dichters eigene Glaubensworte anführen:

„Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke;
Hoch über der Zeit und dem Raume webt
Lebendig der höchste Gedanke,
Und, ob Alles in ewigem Wechsel kreist,
Es beharrt im Wechsel ein ruhiger Geist."

Freilich soll Niemand diesen Gott außer sich suchen, vielmehr ist er das Ergebniß des eigenen subjektiven Bewußtseyns, der eigene Geist des Subjekts in seiner Selbstbelebung und Selbstanschauung.

„Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor,
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor."

Mit Schiller's religiösem Standpunkte haben wir zugleich seine philosophische Denkrichtung ausgesprochen. Die Philosophie trennt sich bei ihm, wie wir gleich anfangs gesehen, nicht von der Poesie, beide nicht von der Religion; diese ist ihm vielmehr die innerste Einigung beider. Er endet mit dem naturalisirten Idealismus, in welchem er seinem Kant'schen absoluten Imperative nur den Thron erbauet, der die strenge erhabene Majestät desselben mit seinem Glanze und seinen Farben umgiebt, um ihn dem Sinne und Gemüthe näher zu bringen und der Poesie zugänglich zu machen. Und so erklärt sich, wie Schiller an Göthe schreiben mochte, der Dichter sey der einzig wahre Mensch und der beste Philosoph nur eine Karikatur gegen ihn, während er zugleich voll Erwartung ist, was der Freund wohl von seiner Metaphysik des Schönen zu sagen habe[1]). In dieser letztern Hinsicht nun hat er gerade seinen philosophischen Beruf am entschiedensten bewiesen und am fruchtbarsten ausgeübt. Die neue Ästhetik als Philosophie der Kunst verdankt ihm ihre eigentliche wissenschaftliche Ausbildung und Vollendung. Kant's „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" lieferte ihm die ersten und wesentlichen Anhaltspunkte. Anfangs ganz in ihren Inhalt versenkt, mußte er doch in dem Maße, als er sich in erweiterten und

1) Briefwechsel I. S. 99.

tiefern Studien mit ihren Sätzen und ihrem Wesen bekannter machte, die Beschränktheit fühlen, mit welcher hier der einseitige Subjektivitätsidealismus den Gegenstand des Schönen und der Kunst umschließt. Der Genius des Dichters suchte für das Subjekt die Haltung im Objekte, für die geistige Ichheit die Fülle der sinnlichen Natur. Daher trieb es ihn denn, das Kant'sche Subjektivitätsprincip des Geschmacks, wornach das ganze ästhetische Gewicht in die Formalität der geistigen Freiheit gelegt wird, dadurch in seiner Einseitigkeit zu widerlegen, daß er es eben auf dem Wege einer idealistisch-pantheistischen Naturphilosophie in die sinnliche Anschauung hinüberführte und in der durch die Freiheit selbst vermittelten Einheit des Sinnlich-Natürlichen mit der Vernunft das objektive Geschmacksprincip mit dem subjektiven in Ausgleichung brachte. Obwohl er diesen Fortschritt zur Objektivität schon vor seiner näheren Bekanntschaft mit Göthe begonnen hatte, wie wir dieses unter Anderm in den Briefen an Fischenich ausdrücklich bemerkt finden, so behauptete doch bis zu dieser Epoche das subjektive Princip noch das Übergewicht. Die Abhandlung „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen," desgleichen die „über die tragische Kunst" (beide von 1792) drehen sich noch ziemlich auf der Spitze der moralischen Subjektivität, wie sehr auch der Verfasser den eigentlich moralischen Zweck als solchen von der Kunst abwehrt [1]), was er in dem Aufsatze „über das Pathetische" (1793) entschieden ausspricht, indem er sagt, daß wir in den ästhetischen Urtheilen nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern für die Freiheit interessirt seyen, und daß jene nur insofern unserer Einbildungskraft gefallen könne, als sie die letztere sichtbar mache. Es sey daher eine offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäßigkeit in den Dingen fodere, und, um das Reich der Vernunft zu erweitern, die Einbildungskraft aus ihrem rechtmäßigen Gebiete verdrängen wolle. In der Abhandlung „über Anmuth und Würde" (1794) wird ein weiterer Schritt zur natürlichen Objektivität gethan, ohne daß jedoch diese zu ihrem wesentlichen Rechte kommen möchte. Erst seitdem Schiller mit Göthe in ästhetischen Wechselverkehr getreten war und seinen ab-

1) In dem 1. u. 2. St. der Thalia zuerst abgedruckt.

strakten Idealismus an dessen Realismus allmälig mehr und mehr abstreifte, gewann auch seine Philosophie der Kunst an objektivem Terrain. Können wir auch nicht behaupten, daß die in diesem Bezuge so bedeutsamen *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) unter jenem Einflusse entstanden sind, da sie vielmehr zunächst aus den Studien von Kant's Kritik der Urtheilskraft hervorgingen und schon 1792 projektirt worden waren, später aber aus dem Umgange mit W. v. Humboldt und Fichte manche Elemente aufnahmen; so ist doch nicht zu verkennen, daß die völlige Überwindung des Kant'schen Transcendentalismus erst durch die gemeinsame Thätigkeit mit Göthe vermittelt wurde. Schiller's objektive Theorie bildet sich in dem Briefwechsel gleichsam vor unsern Augen bis dahin aus, wo sie eben auf den angedeuteten idealistisch-pantheistischen Punkt anlangt, der von Anfang an in Schiller's Gesichtskreise lag, wie die oben erwähnten philosophischen Briefe bezeugen. 1798 schreibt er an Göthe: „Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches *die Frucht unseres Umgangs* ist; denn nur der vielmalige kontinuirliche Verkehr mit einer so objektiv mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Grenzen soweit auseinander zu rücken." Überblicken wir indeß die philosophischen Strebungen Schiller's im Ganzen, so müssen wir gestehen, daß, bei aller Anstrengung, die Brücke zwischen der Subjektivität und Objektivität zu bauen, ihm das Werk doch nicht vollständig gelungen. Er bleibt in der That am Ufer der erstern stehen und sieht mehr nur durch das Fernglas der Einbildungskraft zu dem jenseitigen hinüber, als daß er es persönlich betreten möchte. Er *räsonnirt* sich die Natur mehr an, als er sie sich *anlebt*, und man merkt in seinen theoretischen Abhandlungen, selbst in den ästhetischen Briefen, dieselbe unaufgelöste Dissonanz, die er in den Werken seiner poetischen Produktion verräth. Er bleibt dort wie hier in der Analysis (wie er es selber nennt), und die volle, in sich ruhende Synthesis ist ihm auf beiden Seiten nicht zu Theil geworden. Wir verlassen indeß die philosophische Partie, zu deren Wiederaufnahme uns die Betrachtung der einzelnen Schriften ohnedies

veranlassen wird, um in wenigen flüchtigen Worten noch der historischen Seite seiner literarischen Thätigkeit zu gedenken.

Im Allgemeinen kann man sagen, daß Schiller für die Geschichte als solche ein nicht viel besseres Organ hatte, als Göthe. Dieser ließ sich zu sehr von der Gegenwart der Natur und ihrer ruhigen Ebenmäßigkeit anziehen, sowie von dem bequemlichen Behagen seiner persönlichen Friedliebigkeit bedingen, um in das unruhvolle Getriebe des fortarbeitenden Menschengeistes und in die schicksalsvolle Bewegung seiner Ideen einzugehen, Schiller aber stand von Anbeginn, wie wir gesehen, zu hoch auf seiner abstrakten Selbstheit, um sich in die Flüssigkeit des historischen Elements und die gegenständlichen Motive der Entwickelung des Menschlichen vertiefen zu können. Wenn Göthe daher nur aus der Ferne die Laute und Stürme des geschichtlichen Weltgangs vernehmen mochte, so trat Schiller mit dem Stolze und Trotze der subjektiven Freiheit an ihre Pforten, sie herausfodernd zu seinen Diensten, nicht aber um sie in ihrem eigenen Reiche gastlich zu besuchen und sich mit ihrem Naturell, ihren Zwecken, Mitteln und Lebensverhältnissen ihrer selbst wegen vertraut zu machen. Die Geschichte hatte für ihn keine Offenbarung, vielmehr trug er die seines idealen Ichs in sie hinüber. Die historische Wahrheit galt ihm weniger als „die innere, philosophische und Kunstwahrheit," die den „Roman" erfüllen soll. Freilich hat er hierin einen großen Vorgänger an Aristoteles, der seinerseits die Poesie höher stellt als die Geschichte, weil sie allgemeine Wahrheiten, diese nur Thatsachen lehre. Allein die Geschichte enthält so gut innere Wahrheit, wie das Gemüth, und allgemeine wie die Poesie und Philosophie, es kommt nur darauf an, daß wir Beides in ihr zu suchen wissen. Wir begreifen nun, warum es, wie wir schon oben erinnert, Schillern bei seinen geschichtlichen Studien nur um den Stoff für die Poesie zu thun war. Es kam ihm nach eigenem Geständnisse nicht sowohl auf die historische Wahrheit an, als auf den sittlichen Effekt der Darstellung. Er wollte an der Geschichte die Gegenwart zur Tugend entzünden, darum setzte er sie in die poetische Begeisterung über. Freilich hätte er bei seiner Geschichtschreibung, wie so viele Andere, bedenken sollen, daß die einfache Wahrheit der Geschichte allein das Recht und die Macht hat, Lehrerin der Gegenwart und Zukunft zu werden. Sagt er doch selbst, „die Geschichte der Welt sey einfach

wie die Seele des Menschen [1])." Dieses hat er leider in seinen Geschichtswerken nur zu sehr vergessen. Es fehlt ihnen zunächst an dem Nothwendigsten, an hinlänglicher Bekanntschaft mit den Quellen und an ruhiger Abwägung des Thatsächlichen. Denn so sehr man zugestehen mag, daß es verschiedene Standpunkte der Geschichtschreibung geben kann, und daß die philosophische, welche die Thatsachen als Träger von Ideen hinstellt, andere Bedingungen hat als die darstellende, deren Aufgabe die einfach-organische Entwickelung der Thatsachen selber ist, und so gern wir überhaupt mit W. v. Humboldt annehmen mögen, daß es um den Historiker schlecht bestellt sey, der nichts von poetischen und philosophischen Gaben mitbringe; so fest müssen wir doch an dem Grundsatze halten, daß für den letztern die positive Wahrheit des Geschehenen überall das erste und unverbrüchlichste Gesetz bleibt. Schiller gesteht nun geradezu, daß er in diesem Bezuge unzuverlässig sey. „Ich werde immer," schreibt er, „eine schlechte Quelle für einen künftigen Geschichtsforscher seyn, der das Unglück hat, sich an mich zu wenden. Aber ich werde vielleicht auf Unkosten der historischen Wahrheit Leser und Hörer finden." Er bezielte, wie wir schon gesagt, in der Geschichtschreibung denselben Zweck wie in seiner Poesie — sittliche Erhebung; das Princip war dort wie hier die Belebung der Freiheit — er war der Geschichtschreiber wie der Dichter der Gesinnung. Obwohl nun diese allerdings im Mittelpunkte aller wahren Geschichtsbehandlung stehen soll, so ist es doch ein Verschiedenes, ob sie die Thatsachen als solche bestimmt, oder in der Darstellung derselben sich als die freie Theilnahme am Menschlichen bekundet. Schiller hatte Sinn und Achtung vor der handelnden Menschheit, allein nicht die Gabe, sich in die Werkstätten der Welthandlung zu versetzen und hier die treibenden und bildenden Mächte zu belauschen und verstehen zu lernen. Ebenso erkannte er wohl die Theilnahme des Individuum's an dem Gemeinwerke der Geschichte, aber es fehlte ihm die feine Sinnigkeit, die dazu gehört, um das lebendige Hineinwirken der Einzelnen in das Ganze zu fassen. Das Individuum und das Ganze waren für ihn gleich selbstständige Abstraktionen, die er an einander brachte, aber nicht in ein-

1) Vorerinnerung zur Gesch. des Abfalls d. Niederlande.

ander wirkend begriff. Er erreichte nicht, was sein Freund W. v. Humboldt als das Ziel der rechten Geschichtschreibung bestimmt. „Zwei Wege," sagt derselbe, „müssen zugleich eingeschlagen werden, sich der historischen Wahrheit zu nähern, die genaue, parteilose, kritische Ergründung des Geschehenen und das Verbinden des Erforschten, das Ahnden des durch jene Mittel nicht Erreichbaren. Wer nur dem ersten Wege folgt, verfehlt das Wesen der Wahrheit selbst, wer dagegen diesen über den zweiten vernachlässiget, läuft Gefahr, sie im Einzelnen zu verfälschen[1])." Indem nun Schiller diese beiden Wege nicht miteinander zu verbinden weiß, verirrt er sich bald nach der einen, bald nach der andern Seite, ohne den gemessenen Schritt der Mitte einzuhalten. Daher kommt es denn auch, daß er bald die volle Betonung nur auf die Menschheit legt, bald wiederum nur auf das Individuum. Hier findet er das Leben im Ganzen als die wahre Unsterblichkeit des Einzelnen, dort „kann er nur das Einzelne achten und im Einzelnen das Ganze erblicken." So wie es ihm nun von dieser Seite her an dem rechten historischen Berufe fehlt, so mangelt ihm auch die Kunst reiner historischer Darstellung. Damals wie vielfach noch jetzt ließ das Publikum sich von dem Glanze seines geschichtlichen Vortrags blenden, allein die Augen des Publikums sind nicht immer gesund genug, um das Rechte zu erkennen. Es herrscht in der Schiller'schen Geschichte das Pathos der Tragödie, der Drang des dramatischen Effekts, der Luxus des Kolorits in einem solchen Maße vor, daß der gegenständliche Überblick, die Anschauung der Sache, die Befreundung mit den Umständen und Verhältnissen unmöglich bleibt. Wohl soll die Geschichtsdarstellung lebendig seyn, aber lebendig durch das Leben der geschichtlichen Handlung selbst, nicht durch die imaginative Steigerung des schreibenden Subjekts.

Mit diesem Mangel an lebendiger, organischer Fortführung der geschichtlichen Bewegung, sowie mit der Sucht nach poetischem Effekte hängt auch die Vorliebe für Charakterschilderungen zusammen. Sie bilden die eigentlichen Glanzpunkte Schiller'scher Historik. Allein sie erheben sich wie Statuen auf dem Piedestal geschichtlicher Bausteine und können daher ihrerseits mehr bloß

1) Vgl. W. v. Humboldt's Abhandlung „Über die Aufgabe des Geschichtschreibers."

ästhetische als geschichtliche Bedeutung aussprechen. Schiller's Geschichte des dreißigjährigen Kriegs ist eigentlich nur der Nimbus, in dessen Umstrahlung er uns Gustav Adolph und Wallenstein zu verherrlichen sucht. So ruhet seine Geschichtschreibung auf demselben Principe mit seinen Tragödien, dort wie hier ist es der Kampf der Freiheit gegen die Gewalt, welcher zur Anschauung kommen soll [1]).

Die politische Überzeugung Schiller's hing mit seiner geschichtlichen Weltauffassung wesentlich zusammen, doch so, daß jene diese bedingte. Von der ersten Jugend an bis zum Schlusse seiner Lebensbahn war es der mehrbezeichnete Freiheitsdrang, der ihn überhaupt und insbesondere auch in politischer Beziehung erfüllte und die Inspiration seiner Werke bildete. Von Rousseau begeistert und von dem Drucke unmittelbarer despotischer Gegenwart zum Gegendrucke angespannt, zürnte er schon in seinen Frühgedichten (z. B. in dem Gedichte „der Eroberer [2])") gegen die menschenunterdrückenden Tyrannen, und in seinem letzten dramatischen Schwanenliede, Wilhelm Tell, spricht er noch mit gleichem Feuer das kühne Wort der Revolution von den Menschenrechten und ihrer Erhebung gegen die Gewalt. Durch seine ganze Dichtung zieht wie durch seine Geschichtschreibung dieser Sinn politischer Unabhängigkeit Hand in Hand mit dem Streben, durch die Darstellung des Großen die politisch-gesunkene Menschheit aufzurichten. Man kann ihn in dieser Hinsicht, wie oft geschehen, wohl einen politischen Dichter nennen; doch würde man sich sehr irren, wenn man darunter das verstehen wollte, was jetzt vorzugsweise politische Dichtung heißt. Schiller machte die Politik als solche keineswegs zum Wesen und Principe seiner Poesie. Es war nicht der specifische nationale Patriotismus, der seine Muse begeisterte, sondern das politische Moment im allgemeinen Sinne der Humanität. Er wollte politische Freiheit, damit die Menschheit fortschreiten und in diesem Fortschritte ihrer unveräußerlichen Rechte sicher seyn könne. Der Staat war ihm das große Institut der menschlichen Bildung und Vernunft, insofern in ihm das Individuum zugleich als Gattung existirt.

1) Auch Gervinus hat das Mangelhafte der historischen Kunst Schiller's mit Bestimmtheit hervorgehoben.

2) Bei Boas, Bd. I. Thl. 1.

Um aber dieses wahrhaft zu seyn, muß er von den ästhetischen Mächten getragen und regiert werden. „Die Schönheit ist's, durch welche man zu der (politischen) Freiheit wandert." Das Schöne soll im Staate die Herrschaft führen, weil nur durch dieses die Harmonie des Individuum's und der Gesellschaft vermittelt wird, somit die Humanität unter die angemessenen Bedingungen ihres Daseyns tritt [1]). Das Ideal einer solchen rein menschlich-bürgerlichen Gesellschaft aufzustellen, war, wie Schiller im achten Briefe über den Don Karlos schreibt, der Zweck dieses Drama. „Stellen Sie der Menschheit verlornen Adel wieder her," sagt Posa zum König Philipp. Schiller fühlte sich von allen großen Begebenheiten begeistert, wodurch der Sieg der menschlichen Freiheit über unrechtmäßige politische Beschränkung errungen wurde. Auch die französische Revolution ergriff ihn nur von dieser Seite, ohne patriotische Nebenrücksicht. Sie war ihm ein kosmopolitisches Ereigniß, wodurch sich die Menschheit emporraffte, ein großer „Rechtshandel," in welchem über die Sache des humanen Weltbürgerthums vor dem Richterstuhle „reiner Vernunft" entschieden werden sollte. Aus diesem Gesichtspunkte hielt er sie fest. „Erwartungsvoll," sagt er, „sind die Blicke des Philosophen auf den politischen Schauplatz geheftet, wo jetzt, wie man glaubt, das große Schicksal der Menschheit verhandelt wird. Verräth es nicht seine tadelnswerthe Gleichgültigkeit, dieses allgemeine Gespräch nicht zu theilen? So nahe dieser große Rechtshandel seines Inhalts und seiner Folgen wegen Jeden, der sich Mensch nennt, angeht, so sehr muß er seiner Verhandlungsart wegen jeden Selbstdenker insbesondere interessiren. Eine Frage, welche sonst nur durch das blinde Recht des Stärkeren beantwortet wurde, ist nun, wie es scheint, vor dem Richterstuhle reiner Vernunft anhängig gemacht, und wer nur immer fähig ist, sich in das Centrum des Ganzen zu versetzen und sein Individuum zur Gattung zu steigern, darf sich als einen Beisitzer jenes Vernunftgerichts betrachten, sowie er als Mensch und Weltbürger zugleich Partei ist. — — Wie anziehend müßte es seyn, einem Herzen, das mit schönem Enthusiasmus dem Wohle der Menschheit sich weiht, die Entscheidung heimzustellen [2])?" —

1) Briefe über ästhetische Erziehung.

2) Briefe über ästh. Erzieh. Zweiter Brief.

Selbst dieses politische Problem, meint er, könne nur „auf ästhetischem Wege" gelöst werden. Wie sehr sich aber auch Schiller in dieser Weise bei jener großen Weltbegebenheit betheiligt fühlte, so blieb er doch mehr an ihrem Wege betrachtend stehen, als daß er sie in ihrem innersten Leben und Treiben aufgefaßt hätte. Hieraus mag sich wohl zum Theil erklären, warum in dem ganzen Briefwechsel zwischen Göthe und ihm, der doch die wichtige Epoche des dramatischen Verlaufs der französischen Revolution begleitet, diese selbst auch von ihm fast durchgängig ignorirt wird. Die Poesie absorbirte bei beiden Dichtern die Politik in ihrer geschichtlichen Sonderbedeutung und bewegte sich bloß auf der Höhe der allgemeinen politischen Reformation. Nur dem Leibe nach, schreibt Schiller an Jacobi, wolle er Bürger der Zeit sein und bleiben, dem Geiste nach aber scheine es ihm „das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Worts der Zeitgenosse aller Zeiten zu seyn." So war denn auch Deutschland dem Dichter in dieser Hinsicht auf der Weltkarte nicht besonders bezeichnet, und wir haben nicht Ursache, ihn darum einen weniger großen Dichter zu nennen, sowie es uns nicht einfallen konnte, Göthe's Genie deshalb zu verkennen, weil er keine politischen Rhein- oder Nachtwächterlieder sang, obwohl wir seine politische Apathie und Kleinmeisterei der französischen Revolution gegenüber nicht vertheidigen mochten. Immerhin aber hat Schiller das deutsche Volk und in ihm den Nationalgeist bedeutend geweckt und politisch gehoben; wie es denn kaum zuviel gesagt ist, wenn wir behaupten, daß die letzte Erhebung des Vaterlandes ihre Belebung und den Ton ihrer Begeisterung Niemanden mehr als der Schiller'schen Muse und ihrer erhabenen Rhetorik verdankt.

Viertes Kapitel.

Schiller.

(Leben und Schriften.)

Schiller's Losung war überall die Freiheit[1]). Sehen wir nun, wie er das große Wort in seinem Leben und seinen Werken zur That zu machen suchte.

Friedrich Schiller (1759—1805), Würtemberger von Geburt (aus Marbach), gehört dem deutschen Lande an, dessen Söhne in der Regel mit ausgeprägter Energie einer in sich entschiedenen Persönlichkeit aufzutreten pflegen. Schwaben war von jeher reich an Männern dieser Art, und die Geschichte der Politik wie der Literatur hat von den Zeiten des Mittelalters bis auf die Gegenwart viele Namen zu nennen, an die sich ebenso großer Ruhm des Charakters als der Thaten knüpft. Im Gebiete der Literatur verdankt ihm Poesie und Wissenschaft gleichmäßig die vortrefflichsten Talente, die zumal seit der Reformation auf dem Grunde protestantischer Geistesfreiheit in tüchtiger Werkthätigkeit sich ausgezeichnet haben. Ulrich von Hutten erscheint hier gleichsam als Führer, und an ihn darf uns Schiller in mehr als einer Hinsicht erinnern. Steht er nicht wie jener auf dem Boden der Freiheit? Hat er nicht ebenso kühn wie er des Wortes Schwert gebraucht gegen jede Gewalt der Unterdrückung, gegen Pfaffenthum und Fürstenübermuth? Hat er nicht gekämpft gleich ihm mit den Schicksalsmächten, die auf seinen Pfad sich stellten, aber, indem sie ihn drängten, seinen Muth nur um so höher steigerten? Und zuletzt, ist er nicht hingesunken, wie jener unermüdliche Streiter, vor der Zeit, wohl bezwungen von der Last des Lebens, aber nicht von der Arbeit des Geistes!

1) Selbst die Natur war ihm nur durch Freiheit groß.

— — — — „Auf Freiheit
Ist sie gegründet — und wie reich ist sie
Durch Freiheit!"

sagt sein Posa.

Schiller gehört nun, wie wir zum Theil schon gezeigt, nach Anlage und Streben zu den Männern, in denen sich die Energie des Gedankens mit der Positivität eines entschiedenen persönlichen Wollens verbindet. In der Art dieser Verbindung liegt eben das Geheimniß seiner literarischen Eigenthümlichkeit. Die Phantasie ist bei ihm mehr imaginativ, als wahrhaft produktiv. Seine Werke sind mehr Kinder des Denkens als genialer Ursprünglichkeit; aber die Großartigkeit des Gedankens giebt ihnen die Bedeutung der Originalität.

Das Schicksal schien es darauf angelegt zu haben, sein Leben so zu stellen, daß der Kern dieser subjektiven Geistesenergie mehr und mehr in sich erstarkte, um in desto kräftigeren Schalen hervorzutreiben, wie es gerade umgekehrt bei Göthe dafür sorgte, daß die objektive Plastik seines Wesens in gefälliger Bequemlichkeit sich sammeln und ausfüllen konnte. Gleich die ersten Verhältnisse in Schiller's elterlichem Hause waren eher geeignet, des Kindes und des Knaben Sinn der Innerlichkeit zuzuwenden, als ihn für die weite heitere Außenwelt zu erschließen. Ohne hohe und vielseitige Bildung, aber gesunden Verstandes, kraftvoll praktisch und bieder von Gesinnung war der Vater, der, in militärischen Umgebungen und Diensten, zuerst als Arzt, dann als Offizier, vielfach geprüft, zuletzt in idyllisch-friedlicher Beschäftigung als Pfleger und Aufseher einer Baumschule sich die Achtung seines despotischen Fürsten wie seiner Mitbürger in gleichem Maße erwarb. Da ihm die Gunst des Schicksals nicht zu Theil geworden, seinen Geist so zu bilden, als er es ersehnt hatte, so war es bei der Geburt des einzigen Sohns sein höchster Wunsch, daß der Himmel demselben an Geistesstärke zulegen möge, was er selbst aus Mangel an Unterricht nicht hatte erreichen können. Das Glück wollte, daß er dieses Wunsches Verwirklichung in reicher Fülle erleben sollte. Die Mutter, bei frommer Gemüthlichkeit und häuslichem Sinne hinlänglich gebildet, erfreuete sich an Gellert wie an der Bibel und versäumte nicht, den Knaben, sobald als möglich, in diesen Kreis der Frömmigkeit einzuführen. Daß er bei einem Pfarrer Moser in Lorch Lesen und Schreiben nebst den ersten Elementen der lateinischen Sprache lernte, mag nur deswegen besonders bemerkt werden, weil Schiller dem Namen dieses Mannes in seinen Räubern ein Denkmal gesetzt hat.

Sowie die häusliche Umgebung und Familienbeziehung Schiller's im Vergleich mit der Göthe's beschränkt erscheint, so sollte auch die ganze folgende Bahn seiner Entwickelung auf die engsten Grenzen angewiesen bleiben. Während dieser, allseitig geweckt, von mannichfaltigen Anschauungen belebt und genährt, emporwuchs, mußte sich der junge Schiller unter den Schranken des Zwangs und pedantischer Schulzucht in seine unentfaltete Subjektivität gleichsam einsperren und frühzeitig in sich vereinsamen. Dabei war die sonstige Geistesnahrung spärlich und wenig geeignet, seinen Sinn zu befreien und ihm die Aussicht auf die Weltfreudigkeit und gegenständliche Klarheit zu eröffnen. Schiller's erste Hauptlektüre waren die Propheten, und Ezechiel's Visionen boten seiner lebhaften Phantasie ihre luftigen Zukunfts-Gestalten, ehe noch sein Denken an der objektiven Gegenwart einigen Halt gewonnen hatte. Dazu gesellten sich die historischen Bilder und Ruinen seines Landes sammt den Kriegserzählungen des Vaters, denen er mit großer Theilnahme zuhörte. Wurde er nun auf diese Weise schon damals über den Boden der Wirklichkeit zu den imaginativen Idealen emporgehoben, so konnte der nachfolgende Bildungsgang ihn ebensowenig auf den Grund realer Gediegenheit stellen. Denn kaum in's Knabenalter eingetreten, wurde er in Ludwigsburg von der Beschränktheit eines schulmeisterlichen Zwangssystemes in Empfang genommen, gegen die er sich anfangs durch kecke Munterkeit, später durch einen gewissen verhaltenen Unmuth zu behaupten suchte. Überhaupt zeigte er bereits in seiner ersten Knabenzeit in Spielen und andern Verhältnissen die Spuren jener Entschiedenheit und jenes muthig-kräftigen Wollens, worin, wie wir angedeutet, die Grundeigenschaft seiner ganzen Persönlichkeit gelegen war. Seine jungen Genossen erkannten ihn gern für den Ersten unter ihnen und fügten sich seinem Willen. Daß er um dieselbe Zeit auf dem Ludwigsburger Theater, welches sich unter dem prachtliebenden Herzog Karl damals vor allen andern in Deutschland durch Glanz auszeichnete, die ersten dramatischen Darstellungen sah, mochte für ihn um so bedeutsamer seyn, je lebendiger sein bis daher auf sich selbst zurückgetriebener Sinn durch die Phantasterei der Opern und Ballette, welche über die Bretter rauschten, ergriffen wurde. Auf der Grenze der Knabenzeit und des Jünglings sollte er durch besondere Gunst des Her-

zogs Karl in die neue Bildungsanstalt aufgenommen werden, welche, von diesem Fürsten zuerst als Militärakademie auf dem Lustschlosse Solitude errichtet, bald darauf aber nach Stuttgart verlegt, unter dem Namen der hohen Karlsschule einige Zeit hindurch blühete. Schiller mußte bei dieser Gelegenheit seinem bisher gehegten Wunsche, Theolog zu werden, entsagen, weil die Anstalt für diesen Zweig keine Fakultät hatte, der Herzog aber ein- für allemal den jungen Schiller, dessen Talente ihm gerühmt worden, auf die Schule führen wollte. Dieser wählte nun die Jurisprudenz, in welcher er indeß so geringe Fortschritte machte, daß ihn die Lehrer für unfleißig und talentlos zugleich erklärten. Kein Wunder, daß er mit ihr alsbald zerfiel, um sich der Medicin zu widmen, die ihm schon wegen ihres Zusammenhangs mit der Natur mehr zusagte, zugleich seiner Neigung zu philosophischer Auffassung der Dinge entgegenkam. Mit ernstem Fleiße schritt er auf diesem Wege fort, und sein Freund von Hoven, der mit ihm die Karlsschule besuchte, berichtet, daß er besonders Haller's Physiologie eifrigst studirte; wie er denn diesem großen Gelehrten schon wegen seines Dichterruhmes huldigte. Die Akademie stand in Allem unter dem Principe des militärischen Despotismus. Ohne freie Wahl in den Studien und der Lektüre, überall bedingt von dem Kommandoworte der Subordination, zur Arbeit und Erholung, zu Schlaf und Wachen durch die Trommel gerufen, abgeschnitten von dem lebendigen Thun und Streben der Menschen, mußte der feurige Jüngling mit mehreren hundert Genossen, „die nur ein einziges Geschöpf waren, der Ausdruck eines und desselben Models, von welchem die plastische Natur sich feierlich lossagte," dieselbe Zucht, denselben Druck des Geistes und des Willens tragen. Keine Neigung außer einer, die Schiller selbst nicht nennen mag, kam hier zur Reife [1]). Daß solche äußere Gewalt den Unmuth spannte und zur Empörung steigerte, läßt sich wohl begreifen. Die Lektüre, welche Schiller in dieser Lage meistens heimlich suchte, schürte mehr das Feuer, als daß sie es gedämpft hätte. Sehen wir von den philosophischen Schriften ab, die ihn zum Theil beschäftigten, unter denen außer den Mendelssohn'schen und Sulzer'schen die Garve's ihn vorzüglich ansprachen, so waren es zunächst die Biographien von Plutarch, welche jene

1) Vgl. die Ankündigung Schiller's zu seiner Rheinischen Thalia.

strebende Jugend überhaupt und namentlich Schillern begeisterten und mit den erhabensten Gefühlen der Freiheit erfüllten. Diese Lektüre muß um so mehr in Anschlag gebracht werden, als sie auf die Dichtungen Schiller's aus der ersten Periode den unverkennbarsten Einfluß gehabt hat. Nicht bloß die Räuber und die großen Gestalten im Fiesko stehen auf diesem Boden, auch Don Karlos ist darauf emporgewachsen und verräth in seinem ganzen Tone die Luft jenes herrlichen Heldenbuchs antiker Zeit. — Außerdem wurden Gerstenberg's „Ugolino," Göthe's „Götz" von dem jungen Oppositions-Clubb, der sich in der Anstalt gebildet hatte, mit Begierde gelesen. Daneben begeisterte Klopstock's „Messias," namentlich Schillern, sowie ihm auch die Äneide Virgil's durch ihr rhetorisches Pathos bedeutend imponirte. Sonst wurden noch Lessing, Leisewitz und der Maler Müller, von den ältern Dichtern Uz in den Kreis der verbotenen Literatur herübergezogen. Besonders aber war es Shakspeare, der des kraftersüllten Jünglings Geist ebenso mächtig erregte, wie er Göthe und dessen Kreis begeistert hatte. Wieland's Übersetzung sollte auch bei Schiller, die nähere Bekanntschaft mit jenem großen Dichterheros vermitteln. Es ist bezeichnend genug, wenn er, wie Karoline v. Wolzogen erzählt, seine Lieblingsgerichte an seinen Freund von Hoven, der jene Übersetzung zuerst erhielt, abtrat, um zum Besitze der köstlichen Bände zu gelangen. Diese Bekanntschaft nun war entscheidend, indem sie das Talent, welches Schiller's persönlichstes war, das dramatische, von seinem Grunde aus weckte. Daß er gleich darauf dramatische Versuche machte, z. B. den Kosmus von Medicis, beweist die Macht jenes Einflusses. — Wenn auch in anderer Art, so wirkte doch nicht minder erregend Göthe's Werther auf unsern jungen Dichter und seine Jugendgenossen, die zusammen Plane zu einem ähnlichen Romane machten. Siegwart, der nachgeborene Werther von Miller, drang durch die verschlossenen Thüren des Instituts und bemächtigte sich der schwärmerischen Seele des Jünglings in einem so hohen Grade, daß er oft stundenlang bei seinen Scherben-Lilien am vergitterten einsamen Fenster in Siegwart's Gefühlen träumte und schwelgte. Wie mochte es unter solchen Umständen sein innerstes Wesen ergreifen, als er den Mann, der ihn so hoch begeisterte, als er den Dichter Göthe, der mit dem Herzoge von Wei-

war die Akademie besah, von Angesicht erblicken durfte! Sonderbare Fügung des Schicksals, daß dasselbe Herz, welches hier mit dem Pulse jugendlichen Entzückens dem großen Genius entgegenschlug, später in der Reife männlicher Jahre für ihn in schönster Freundschaft sich bewegen und seine Töne zu dessen reichen Harmonien bundesbrüderlich gesellen sollte [1])! Obwohl nun auf diese Weise Klopstock gemach in den Hintergrund gedrängt wurde, so konnte doch nicht fehlen, daß die frühere eifrige Beschäftigung mit ihm, der die Seele des idealstrebenden Jünglings mehr als ein Anderer mit den erhabenen Klängen seiner Harfe erfüllt hatte, auf seine folgende Dichtung fortwährend ihren Einfluß behaupten mußte. Schon damals fühlte er sich zu Nachbildungen angeregt, wie der Plan zu einem biblischen Epos, „Moses" betitelt, beweist, den er in Mitte jener Klopstockbegeisterung entwarf. Daß ein Name wie der Schubart's, dessen literarischer Freimuth ebensosehr als seine Schicksale der damaligen jungen Generation und insbesondere dem Schiller'schen Genius zusagen und aufwiegelnd entgegenkommen mochte, ist leicht erklärlich. Schiller, auf den dessen berühmte „Fürstengruft" lebendig gewirkt, besuchte ihn in seiner Gefangenschaft auf dem hohen Asperg und ließ sich von ihm erzählen. Überhaupt suchte sich der Geist der in der Karlsschule eingeschlossenen Jugend durch die Poesie die Freiheit zu erobern, welche die Welt ihnen versagte. Die begabteren Genossen bildeten einen Dichterclubb, zu dem außer Andern namentlich der bekannte Komponist Zumsteeg und der nachmalige General von Scharffenstein gehörten, welcher Letztere über Schiller einige anziehende Mittheilungen aus jener Zeit gemacht hat, damals aber auf dessen Richtung und Streben nicht ohne antreibenden Einfluß war. Den Gesetzen des Instituts, „welche die Neigung für Poesie beleidigte," bot man Trotz, indem man diese nur um so feuriger liebte [2]). Der Mangel an Weltanschauung wurde durch den Flug der Phantasie ersetzt, an die Stelle der Welterfahrung trat der Traum der idealen Freiheit, der sich um so mächtiger ausbilden konnte, je weniger er von der Stimme der Wirklichkeit gestört wurde. Noch spät blickte Schiller aus der Trübniß schwerer Lebenstage auf diese Welt der Ideale mit sehnsuchtsvollem

1) Schiller's Leben. Tübingen u. Stuttgart, 1845. S. 12 u. 16.
2) A. a. O.

Auge zurück. Er hat sich darüber bestimmt erklärt, und auch sein Gedicht „die Ideale" ist wohl theilweise auf diese Zeit zu deuten.

„Es dehnte mit allmächt'gem Streben
Die enge Brust ein kreisend All,
Herauszutreten in das Leben
In That und Wort, in Bild und Schall.
Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg,
Wie wenig, ach, hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg!"

Nur mit einem Worte mag auf die poetischen Versuche hingewiesen werden, die in diese Zeit fallen. Schon haben wir an die epische Idee eines „Moses" erinnert. Ihm folgte ein dramatisches Gedicht, „der Student von Nassau," dann ein Trauerspiel, „Kosmus von Medicis," dessen Stoff an Leisewitzen's Julius von Tarent erinnert. Jenes wurde ganz vernichtet, von letzterm Einzelnes in die Räuber übertragen, deren erster Ursprung gleichfalls dieser akademischen Zeit angehört. Auch einige lyrische Gedichte, wie z. B. der „Eroberer" und der „Abend," gehören in diese Zeit. Das Gedicht „Schilderung des menschlichen Daseyns" bezeichnet den ersten Eintritt des Knaben in das Jünglingsalter und fällt mit dem Eintritte in die Anstalt ungefähr zusammen. Es ist nur dadurch merkwürdig, daß es bereits den Zwiespalt andeutet zwischen subjektiver Idealität und objektiver Welt, sowie die Neigung zu kraftgenialischem Ausdrucke, zwei Dinge, von denen sich Schiller niemals hat ganz befreien können [1]).

Im Jahre 1780 verließ er die Karlsschule und wurde, nachdem er sich prüfen lassen und durch eine besondere Abhandlung „über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen," die Erlaubniß zur medicinischen Praxis erworben hatte, Regimentsarzt, als welcher er übrigens mehr Kühnheit bewiesen als Erfolg gehabt haben soll [2]). Sonst war die

1) Diese lyrischen Erstlinge wurden meistens in Haug's „Schwäbischem Merkur" abgedruckt. Zu vergleichen ist aber besonders Boas, Nachträge zu Schiller's sämmtlichen Werken.

2) Für die Zulassung zum medicinischen Examen hatte er eine andere Abhandlung, „Philosophie der Physiologie," geschrieben. Beide Schriften sind, wie die erwähnten Jugendgedichte, merkwürdiger dadurch, daß sie ihrerseits die spekulativ-idealen Sympathien Schiller's verrathen, als durch die Bedeutung ihres Inhalts.

Zeit dieser ärztlichen Praxis nur eine Fortsetzung des militärischen Zwangs der eben verlassenen Schule und erst, nachdem Schiller sich 1782 durch einen entschiedenen, obwohl sehr gewagten Schritt aus der despotischen Willkür seines fürstlichen Herrn losgemacht, mochte er zum ersten Male die Freiheit athmen, nach welcher er solange gestrebt. „Acht Jahre," sagt er, „rang mein Enthusiasmus mit der militärischen Regel," und in diesen acht Jahren war es die Dichtkunst, die ihn, „feurig und stark wie die erste Liebe," erfüllte und erhob. Die Räuber, die er alsbald nach seinem Austritte aus der Karlsschule drucken ließ, wurden die Veranlassung zu dem angedeuteten Schritte der Selbstbefreiung. Nach mehrfachen Verhandlungen, die sich zum Theil auf allerlei Veränderungen in der kraftgenialischen Extravaganz der Darstellung bezogen, wurde das Stück in Mannheim zuerst aufgeführt, wo es das Glück hatte, daß Iffland den Franz Moor spielte. Schiller, dem der erbetene Urlaub vom Herzog verweigert wurde, reiste heimlich nach Mannheim, um der Vorstellung beizuwohnen. Gleiches that er bei Gelegenheit einer zweiten Aufführung. Dieses Mal sollte indeß die Sache nicht ungestraft bleiben. Der Dichter mußte mit einem vierzehntägigen Arrest seine Verwegenheit büßen. Dieses und zugleich die unangenehmen Reklamationen, die gegen das Stück mehrseitig erfolgten, das Verbot, welches der Herzog dem Dichter gab, irgend etwas außer Medicinisches drucken zu lassen, sowie die vergeblichen Schritte, die er um seine Entlassung gethan, bewogen ihn endlich, sich durch die Flucht aus der drückenden und bei der Laune des Fürsten immerhin bedenklichen Lage zu retten. Schiller schritt über den Rubikо — er verließ Stuttgart im September 1782 in einer Nacht, wo man alle Aufmerksamkeit auf die Feier der Anwesenheit des Russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin, einer Würtemberg'schen Prinzessin, gerichtet hatte. Ihn begleitete sein Freund, der Musikus Streicher, welcher Weise und Abenteuer der Flucht später in einer kleinen Schrift beschrieben hat. Mit diesem Schritte nun hatte sich Schiller auf die unsicheren Wogen einer ihm fremden Welt, „die er nur durch Fernröhre kannte," begeben und mußte bald genug die Stürme erfahren, welche seiner hier warteten. Getäuscht in seinem Vertrauen auf den Edelmuth der Menschen (auch des Herrn v. Dalberg, des Intendanten der Mannheimer Bühne),

bedrohet von den Nachstellungen der Würtemberger Regierung, herumgetrieben von Sorgen für des Lebens Nothdurft, fand er lange die Ruhe des Gemüthes nicht, welche ihm zu geistiger Sammlung so nöthig war. Wir können hier nur flüchtig hindeuten, wie er im größten Drange der Verhältnisse „Kabale und Liebe," ebenso den „Fiesko" für die Mannheimer Bühne dichtete, das letzte Stück freilich ohne Erfolg, wie er, von Frau von Wolzogen auf ihrem Gute Bauerbach unweit Meiningen gastfreundlich aufgenommen, in leidenschaftliche Verhältnisse zu deren Tochter kam [1]), von da, nach Mannheim zurückgekehrt, hier eine Zeitlang Theaterdichter wurde, durch neue Liebe (zu Margarethe Schwan) [2]) und neue Verlegenheiten sich beunruhigt fand, doch zugleich auch auf manche heitere Punkte traf und mehrfache persönliche wie andere Anerkennungen erhielt, die ihn dem Leben näher brachten und seinem irren Sinne beschwichtigend und leitend begegneten. Besonders förderte ihn in dieser Hinsicht der Umgang mit der gebildeten Frau v. Kalb in Mannheim, mit der er sich später in Weimar wieder zusammenfand, und die, wie K. v. Wolzogen berichtet, zum Theil als Original für die Königin Elisabeth im Don Karlos diente. Auch die Gunst des Herzogs von Weimar sollte er um diese Zeit schon erwerben, indem ihn derselbe zum Zeichen seiner Zufriedenheit mit den ersten Akten des Don Karlos, den Schiller in Bauerbach begonnen hatte, zum Rathe ernannte. Dieses und einige andere freundliche Begegnisse trugen besonders dazu bei, daß er mehr Vertrauen zu sich selber und seinem Talente faßte. Die Rheinische Thalia, welche er 1784 unternahm, und an deren Stelle später (1792) die neue Thalia trat, bezeichnet in dieser Hinsicht den Wendepunkt seiner Lage. Die Ankündigung derselben enthält gleichsam das Manifest seiner poetischen Zukunft. Mit allen bisherigen Verbindungen will er brechen, „das Publikum" soll ihm von nun an Alles seyn, sein Studium, sein Souverain, sein Vertrauter. „Ihm allein," schreibt

1) Der Umgang mit dieser trefflichen Familie, aus welcher mehrere Söhne mit Schiller gleichzeitig auf der Karlsschule studirten, hat zunächst und in den kritischsten Jahren auf Schiller's höhere Bildung bedeutenden Einfluß gehabt. Einer jener Söhne wurde später Schiller's Schwager.

2) Man hat lange geglaubt, daß die Gedichte „an Laura" dieser Margarethe gegolten, bis späterhin eine Hauptmannswittwe, die Schiller in Stuttgart näher gekannt haben soll, sie für sich in Anspruch nahm.

er, „gehöre ich jetzt an; vor diesem und keinem andern Tribunale werde ich mich stellen." Er will fürder keine andere Fessel tragen, als „den Ausspruch der Welt, an keinen andern Thron appelliren, als an die menschliche Seele." Die Herausgabe der Thalia soll zwischen ihm und dem Publikum „das Band der Freundschaft" knüpfen.

Nachdem er 1785 seine Mannheimer Verhältnisse aufgegeben, zog er nach Sachsen, wo er bis zum Jahre 1787 zum Theil in Leipzig oder auch in der Nähe auf dem Dorfe Gohlis, zum Theil in Dresden sich aufhielt. Vornehmlich war es am letztern Platze der nähere Umgang mit Körner (dem Vater des Dichters Theodor), wodurch ihm eine Quelle mancher Belehrung und Förderung eröffnet werden sollte. Wie bei Leipzig der ländliche Aufenthalt in Gohlis in der Umgebung gebildeter Freunde ihn erquickte und erheiterte, so bot ihm hier das an den Ufern der Elbe von Weinbergen umkränzte Loschwitz, wo sein Freund Körner eine Villa hatte, die freundlichsten Scenen. Hier brachte er den Don Karlos seiner Vollendung nahe. Überhaupt aber wirkte das neue, reichere Leben der beiden größern Städte, besonders aber der Kreis von gebildeten Männern und liebenswürdigen talentvollen Frauen ungemein auf die Erweiterung seiner Anschauungen und die Ermäßigung seiner leidenschaftlichen Stimmung [1]). Körner besonders trug durch seinen gediegenen Verstand, mit dem sich schöne Kenntnisse verbanden, zugleich durch die treue wohlwollende Hingebung an Schiller vor Allen dazu bei, ihn zu beruhigen und seine Aussicht in die Zukunft zu erheitern. Mehrere bedeutende Gedichte, z. B. das Lied an die Freude, fallen in diese Zeit.

So finden wir ihn denn nun auf dem rechten Wege, um aus dem stürmischen Treiben einer herumirrenden Lebensfahrt in den Hafen besonnener Thätigkeit einzulaufen. 1787 begab er sich nach Weimar, wo ihm außer Herder besonders Wieland freundlich die Hand bot, um ihn hinsichtlich der Bahn, auf die er nun treten wollte, zu orientiren, während Göthe, wie wir gesehen, ihn hier nach seiner Rückkehr aus Italien lange Zeit gänzlich ignorirte. Aus diesem

1) Dieses konnte indeß nicht hindern, daß sich Schiller hier in ein bedenkliches Verhältniß mit Julie von Arnim einließ, die sich übrigens seiner wenig würdig zeigte. Vgl. H. Döring, Zur Charakteristik Schiller's, 1845, S. 64 ff.

Weimarer Aufenthalte entsproß besonders eine frischere Belebung des antiken Studiums, das er schon bei Körner in Dresden begonnen und das für seine weitere Geschmacksbildung bedeutend werden sollte. Er las mit Eifer den Homer und „bedurfte," wie er schreibt, „der Alten, um seinen Geschmack zu reinigen, der sich von der wahren Simplicität entfernte." Um dieselbe Zeit trat aber für Schillern das Ereigniß ein, welches seinem Leben erst den eigentlichen Halt gab, weil es den Menschen in ihm, wir möchten sagen, erst recht fixirte und zum Bewußtseyn seiner selbst brachte, wir meinen die Einleitung zur Ehe in dem sich anknüpfenden Verhältnisse zu seiner nachherigen Frau, einem Fräulein von Lengefeld in Rudolstadt. „Ich bin bis jetzt," schreibt er, „als ein isolirter fremder Mensch in der Natur herumgeirrt und habe nichts als Eigenthum besessen — ich sehne mich nach einer bürgerlichen und häuslichen Existenz." Seine Seele hatte jetzt ein Eigenthum gewonnen, „er wußte nun, wo er sich immer wiederfinden konnte." Rudolstadt soll ihm „der Hain der Diana werden," um gleich dem von den Eumeniden herumgetriebenen Orestes durch die Hand der dort wohnenden wohlthätigen Göttin geheilt und geschützt zu werden. Und in der That die Familie, die ihn als den Ihrigen aufnehmen wollte, war ein Heiligthum, in welchem die freundlichen Genien der Liebe, der Freundschaft und aller Tugenden des Herzens wie der Bildung walteten. Namentlich war Schiller's Verlobte eine Frauenerscheinung, die ihm wohl als schützender und erheiternder Engel zur Seite schweben konnte. Mit dem Ausdrucke reiner Güte, mit dem Blicke der Wahrheit und Unschuld vereinigte sie eine anmuthige Gestalt, anziehende Gesichtsbildung und schöne Talente, so daß ihr ganzes Wesen eine seltene Harmonie der Persönlichkeit darstellte. Auch Göthe hielt viel auf sie und freuete sich, daß Schiller sie gewonnen. Die ganze Korrespondenz mit dieser seiner Erwählten nun beweist, wie tief er den Umschwung seines Lebens fühlte, den dieses Bündniß besiegeln sollte, auch in diesem Punkte seinem großen Freunde unähnlich, der, nur in der Welt und Natur sein Selbst erkennend und findend, sich auch nur durch die Welt und Natur mit sich versöhnen konnte, während er (Schiller), nur in sich sich selber gleich, auch nur durch innerlichste Weihe zum Frieden gelangte. Sagt er doch selbst, daß „eine Leidenschaft zu stiller Freude" ihm eigne. Erst mit dem

Abschlusse der Ehe schließt sich daher für ihn die Zeit des Sturmes und der Irrung. Obwohl von Göthe, mit dem er 1788 in Rudolstadt im Hause seiner Braut persönlich zusammengetroffen [1]), immer noch gemieden, wurde er doch schon damals der Gegenstand von dessen stiller Sorge. Denn, da seine Geschichte des Abfalls indeß erschienen war, bewirkte Göthe hauptsächlich seine Berufung nach Jena in der Eigenschaft eines außerordentlichen Professors der Geschichte. Im Jahre 1789 siedelte er dorthin über, gerade in dem Zeitmomente, als jene Universität der Licht- und Lebenspunkt des deutschen Geistes und der deutschen Wissenschaft werden sollte. 1790 feierte er seine Vermählung, mit der diese erste Epoche seines Lebens schließt, zugleich die zweite eingeleitet wird. „Das Schicksal," schreibt er, „hat die Schwierigkeiten für mich besiegt — es hat mich zum Ziele gleichsam getragen. Von der Zukunft hoffe ich Alles."

Blicken wir nun auf dieses Stück seiner Lebensbahn zurück, um sein literarisches Wirken während derselben uns etwas näher zu betrachten, so haben wir gleich im Wesentlichen zu bemerken, daß Schiller die allgemeine Sturm- und Drangepoche nur in seiner Weise reflektirt. Alle Elemente, welche diese Zeit und die sie repräsentirende junge Generation charakterisirt, gährten in Schiller, und zwar um so kräftiger, je intensiver seine persönliche Natur und je drückender die objektive Schranke war, gegen welche sie sich empörte. In religiöser Hinsicht hatte er sich fast in denselben Lebensjahren wie Göthe aus der Zucht des ererbten Glaubens emporgewunden und mit dem Christenthume der Väter gebrochen. Ein schneidender Skepticismus drängte sich an die Stelle früherer schöner Glaubensfreudigkeit, der wir noch in den ersten Jahren seiner akademischen Schulzeit begegnen. Voltaire, besonders aber Rousseau waren auch ihm, wie den meisten Genialitäten der Zeit, die Apostel der Geistesfreiheit. Den Letztern feierte er in einem Jugendgedichte, worin er ihn vorzüglich als Märtyrer der Freiheit den Christen gegenüber schildert:

„Rousseau leidet, Rousseau fällt durch Christen,
Rousseau, der aus Christen Menschen wirbt!"

1) Schiller schrieb über diese Zusammenkunft, daß er zweifele, ob sie einander je nahe rücken würden. „Sein ganzes Wesen," heißt es, „ist schon von Anfang her anders angelegt, als das meinige." — Doch setzt er in pro-

Die philosophischen Briefe, deren wir schon gedacht, sprechen jenen Übergang und die Genesis der pantheistischen Weltanschauung lebendig genug aus. „Du hast mir," schreibt hier Julius (Schiller) an Raphael im ersten Briefe, „den Glauben gestohlen, der mir Frieden gab," und im zweiten schon jubelt die Freude über die neue Einsicht. „Ich war ein Gefangener; Du hast mich hinausgeführt an den Tag. — — Vorhin genügte mir an dem bescheidenen Ruhme, ein guter Sohn meines Hauses, ein Freund meiner Freunde, ein nützliches Glied der Gesellschaft zu heißen, Du hast mich in einen Bürger des Universum's verwandelt." Der Don Karlos, welcher überhaupt das Resultat dieser ersten Entwickelungsepoche in gewissem Sinne resumirt, spricht denselben Standpunkt aus:

„Wozu
Ein Gott? sagt er (der Freigeist), die Welt ist sich genug.
Und keines Christen Andacht hat ihn mehr,
Als dieses Freigeists Lästerung gepriesen [1])."

Auch in politischer Hinsicht theilte Schiller die ganze Entrüstung der Zeitstimmung gegen den Absolutismus der Gewalt, wozu er um so mehr aufgefodert wurde, je näher sie ihn bedrückte, und auch hier schürte Rousseau durch seine naturrechtliche Predigt, durch das Hinweisen auf die republikanischen Helden des Alterthums, wie Plutarch sie schildert, die Funken zu Flammen an. Schubart's Fürstengruft gab das poetische Beispiel zu Ausbrüchen, wie wir sie in dem Gedichte „die schlimmen Monarchen" vernehmen müssen, und Klopstock's teutonischer Freiheitsruf hallt in dem „Eroberer" und ähnlichen Tyrannenflüchen wieder. Mit den Sitten nahm es seine Jugend ebensowenig genau, als die jungen Dranggenossen überhaupt. Schon haben wir seine Andeutung auf den mißlichen Zustand der Karlsschule in dieser Hinsicht vernommen. Kaum hatten sich ihm die Thore der Welt geöffnet, als er mit allem Ungestüm einer zurückgedrängten und nun plötzlich ihrer Spannung entbundenen Kraftnatur in die Freuden des Lebens hineinstürmte. Das Übermaß der Arbeit wechselte mit dem Übermaße des Genusses, die Nacht raubte dem Tage sein Recht.

---

phetischem Geiste hinzu, es lasse sich aus einer solchen Zusammenkunft nicht sicher und gründlich schließen, und meint, „die Zeit werde das Weitere lehren."

1) Akt III. Auftr. 10.

Der Sinnentaumel spricht deutlich genug aus mehreren kraftgenialischen Ergüssen dieser Zeit. Das Gedicht „der Bennswagen," das „an einen Moralisten" auch „die Freigeisterei der Leidenschaft" und „das Geheimniß der Reminiscenz, an Laura," reden so nachdrücklich von der Lust und ihren Rechten, als je das Satirikon des Petronius es gethan [1]). Mehr als einmal spricht Schiller selbst von diesem Sittentrotze, der seine Gesundheit schwächte, wenn er auch seinen Geist und das Element seiner moralischen Gesinnung nicht verderben konnte. Mitten in dieses Lustgestürme mischte sich die Naturfreude. Aber auch hier waren es weniger die gefälligen, freundlichen Scenen, welche ihn vergnügten, als die erhabenen Eindrücke, denen er sich gern und ganz überließ. Die gewaltige Stimme des Donners erfreuete ihn mehr, als das Lied des Waldes, die Wuth des Sturmes, die empörten Wogen des Stroms hatten für seinen Sinn und sein Gemüth höheren Reiz, als die milde Heiterkeit des Himmels und die stille Harmonie der landschaftlichen Gestaltung. Wir sehen überall das Ringen einer in sich gepreßten Kraft, die dem Äußerlichen trotzen und es der subjektiven Macht unterwerfen will, während wir bei Göthe das Streben wahrgenommen, bei allem Emporstürmen des jugendlichen Muths und Übermuths die Natur und Welt überhaupt mit seinem Innern auszugleichen, an dem Äußern die Persönlichkeit zu nähren und zu gediegener Gehaltigkeit in sich zu bilden. Daher kann denn bei gleichem Einflusse des Zeitprincips nicht leicht ein größerer Gegensatz in der Darstellung desselben stattfinden, als bei unsern zwei Dichtern. Göthe suchte durch die Macht der freien Plastik die Sturm- und Drangbewegungen zu beherrschen, und selbst seine drangvollsten Jugendwerke tragen das Gepräge dieser plastischen Herrschaft und eines im poetischen Siege freudigen Bewußtseyns, indeß die Schiller'schen meistentheils die krampfhafte Auflehnung eines im Unmuthe versetzten Gemüths, die Züge gequälter Anstrengung und gewaltsamer Produktion, dabei die ganze gestaltlose Rohheit und unfreie Sinnlichkeit eines titanischen Kraftdranges offenbaren, der in sich ohne organische Regelung wie ein aufrührerischer Vulkan wüthet. Man traut kaum seinen Ohren, wenn man die Ausbrüche der Barba-

1) Vgl. Boas I. und die Anthologie, die Schiller 1782 herausgab.

rei, die rohen Gemeinheiten, die gleich ungestümen Quellwassern hervorsprudeln, vernehmen muß, man verliert alle ästhetische Aussicht, wenn man das chaotische Durcheinander von erhabenen Gedanken und niedrigen Ergüssen, von sittlicher Entrüstung und schlüpfriger Lust, von idealischem Bombast und trivialer Phrasenmacherei betrachten will [1]). Es ist ein Geprahl, als müßten die Worte den Atlas der Menschheit tragen. Daß Schiller von dieser Großrednerei nie ganz frei ward, haben wir schon zu bemerken gehabt, auch wohl darauf hingewiesen, wie hierin gerade die schlimme Wirkung begründet lag, die er auf seine Nachahmer machte. Selbst die Phraseologie der Gegenwart, die sich noch immer vielfach in großtönenden Wortakkorden gefällt, hängt mehr oder minder mit jener Schillererhabenheit zusammen. Diese wilden Strömungen und „wunderlichen Ausgeburten" genialischer Übertriebenheit, „diese ethischen wie theatralischen Paradoxien" waren es auch, wovon sich Göthe nach seiner Rückkunft aus Italien so unangenehm berührt fand, daß er alle nähere Bekanntschaft mit Schiller fortwährend ablehnte.

Die lyrische wie dramatische Dichtung Schiller's in dieser Epoche bewegt sich nun unter der Last jener leidenschaftlichen Unkultur, wovon seine ganze Persönlichkeit damals beherrscht wurde. Alle Elemente einer in sich vertrotzten Subjektivität suchen ihren Ausdruck, alle niedergehaltenen Rechte einer außerordentlichen Individualität wollen mit einem Male das Versagte erzwingen und sich durch die Gewalt des Wortes für ihre Unterdrückung entschädigen. Was Klopstock an abstrakter Verstiegenheit und abstruser Dunkelheit, Bürger an kecker Dreistigkeit und geschmackloser Gemeinheit, Gerstenberg an Shakspeare'scher Wildheit, Maler Müller an Derbheit und Trivialität, Schubart an invektiver Heftigkeit und Göthe in seinem Götz an genialischem Trotz darboten — Schiller versammelte es in seiner titanischen Produktionskraft und wußte ihm durch die lebendige Energie seiner Phantasie ein eigenthümliches Kolorit zu ertheilen. Tendenz

1) Selbst die späteren Ausgaben der Werke Schiller's enthalten noch genug dieses geschmacklosen Wesens, dieser ungemäßigten Ausbrüche, wie z. B. die Gedichte an Laura, die Räuber, Kabale und Liebe, Fiesko. Wer sich aber recht darüber belehren will, muß die Gedichte der angeführten Anthologie, auch die Nachträge von Boas vergleichen.

und Gegenstand seiner Dichtungen traf mit der der dranggenialischen Originalität der ganzen Epoche zusammen. Gegen Alles, was in Sitte, Kirche, Schule und Staat herkömmlich war, erhebt sich seine Muse zürnend, lästernd, scheltend, spottend, aber auch ebenso oft mit edlem Unwillen, achtungswerthem Freimuthe, erhabenem Ernste und eindringlich-lebendiger Rede.

Schon haben wir seiner lyrischen Produktionen dieses Zeitabschnittes einige Male gedacht. Obwohl hier ein Fortschritt von den Erstlingen bis zu denen, welche der Grenze der achtziger Jahre näher liegen, nicht zu verkennen ist, so durchzieht doch alle derselbe Ton eines nach dem Ausdrucke seiner innersten Spannung ringenden Subjekts, eines Subjekts, das sein Verhältniß zur Welt von sich aus erzwingen und feststellen will. Schiller's Genie war überhaupt kein lyrisches, was wir schon oben angedeutet haben. Er konnte nichts sich in sich ausleben und ausgestalten lassen, nie die ästhetische Freiheit erringen, von der er selbst so viel spricht und auf die er in seinen ästhetisch-philosophischen Abhandlungen mit Recht dringt und hinweist. An der Stelle jener reinen Kunstfreiheit, die in dem Stoffe bildend schafft und waltet und ihm den Odem des Lebens leicht und naturbeseelend einhaucht, treibt bei ihm die Freiheit des Wollens, die Spannung der subjektiven Energie, welche die naturwüchsige Unmittelbarkeit, die den lyrischen Dichtungen besonders eignen muß, nicht aufkommen läßt. Der Gedanke drückt auf das Leben des Gemüths und nimmt ihm mit der inneren Unbefangenheit die Macht des reinen musikalischen Ausdrucks. Der Mißton zwischen Idee und Wirklichkeit, der in Schiller nie zur wahren Harmonie gelangte, klingt aus fast allen Liedern. Seine Ideen konnten auch hier keine Existenz gewinnen, und was er selbst in dem Gedichte „Ideal und Leben" von dem Werke des Genius sagt:

„Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen,"

läßt sich auf seine lyrischen Gedichte am wenigsten anwenden. Hier zeigt sich der größte Unterschied zwischen ihm und Göthe, von dessen Lyrik jenes Wort im vollsten Sinne gilt. Das erwähnte Gedicht: „Schilderung des menschlichen Daseyns," womit der Jüngling eigentlich debütirte, dann, aufeinanderfolgend, „die Resignation," „die Ideale," „die Sehnsucht," diese Gedichte, verschie-

denen Epochen angehörig, sie bezeichnen Anfang und Dauer jener Stimmung. Der Natur der Sache nach verbindet sich mit solchem Gegensatze die Reflexion, welche vermitteln soll, was nicht ursprünglich und innerlich eins ist. Ihr begegnen wir daher fast auf allen Wegen Schiller'scher Lyrik und sie greift meist störend und unterbrechend in den Fluß des Gefühles ein und dämpft die Laute des Gemüths. Daß nun dieser allgemeine Typus in den frühzeitigen Gedichten am auffallendsten hervortreten mochte, lag in dem natürlichen Drange der Jugend wie in der Stimmung der ganzen Zeit, der sie angehören. Wie Schiller's Sturmdramatik durch die Vollendung des Don Karlos zum Abschlusse kam, so stehen am Ende seiner Sturmlyrik „die Künstler" und „die Götter Griechenlands." Sie geben den Ausdruck des Standpunktes, auf welchen der Dichter sich am Schlusse der achtziger Jahre gehoben hatte, und bezeichnen, wie Don Karlos seinerseits, die Stelle, von welcher aus der Dichter in das Gebiet der Geschichte, Philosophie und ästhetischen Theorie eindringen wollte. Was er in diesen Zweigen bis dahin, wo er, wie Wilhelm v. Humboldt an ihn schreibt, „den Übergang aus der Metaphysik in die Poesie" machte und seinen Wallenstein ernstlich aufnahm (1796), geschrieben, ist nur prosaische Exposition dessen, was in jenen drei Dichtwerken programmatisirt ist. Das historische Studium Schiller's bezweckte, wie wir schon angedeutet, nur die Erhebung zum kosmopolitischen Freiheitsstandpunkte, welchen Don Karlos poetisch docirt, die Philosophie führte Schillern auf die ästhetische Weltanschauung, wie sie die Götter Griechenlands verkünden, und in der Theorie der Kunst sprechen die ästhetischen Briefe, die Abhandlung über die naive und sentimentalische Dichtung nichts weiter aus, als was der Dichter in den Künstlern mit überflüssiger poetischer Rhetorik vorberichtet[1]). Wir unterlassen es, aus den lyrischen Gedichten dieser Zeit Einzelnes beson-

1) Mit Recht hat Grün in seiner Schrift über Schiller die Künstler als die poetischen Vorläufer der ästhetischen Briefe bezeichnet. S. 528. Von einer andern Seite vergleicht Gervinus in treffender Weise die beiden Gedichte „die Götter Griechenlands" und „die Künstler" mit Göthe's Iphigenie und Tasso, insofern sie nämlich die Metamorphose des Kunstgeschmacks durch die Antike und das Verhältniß des Dichters zur Welt in ähnlicher Weise aussprechen, wie die beiden Dramen solches bei Göthe thun. A. a. O. II. S. 153.

ders hervorzuheben und wiederholen nur, daß in ihnen allerdings ein Fortschritt nicht zu verkennen ist — es ist der Fortschritt aus der Barbarei des Geschmacks zur Erkenntniß der Bedeutung der Form, aus der dämonischen Aftergenialität zur Selbstbesinnung des Geistes, aus der Leidenschaft des Sinnlichen zur Freiheit der Sitte. Will man indeß diesen Fortschritt verfolgen, so muß man nicht bei den letzten Ausgaben der Werke stehen bleiben, sondern bis zu den Erstlingen, von denen ein großer Theil ausgeschieden worden, und bis zu den ursprünglichen Formen der aufgenommenen, aber sehr verkürzten oder im Tone bedeutend ermäßigten, zurückgehen [1]). Über jene ersten ungeberdigen Zöglinge einer ungezogenen Phantasie hat indeß Schiller selbst scharf und schonungslos genug geurtheilt [2]).

Betrachten wir Schiller's dramatische Werke aus dieser Zeit, so vergegenwärtigen sie dieselben Ideen, in derselben Form und in gleichem Fortschritte von der Rohheit der Leidenschaft bis zur abstrakten Besonnenheit, wo die Leidenschaft durch den reflexiven Gedanken bewältiget wird. Sie predigen insgesammt über das Thema der Freiheit, nur in verschiedenen Ausdrücken und Beziehungen. „Wer uns Gewalt anthut," sagt Schiller, „macht uns nichts Geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feiger Weise erleidet, wirft seine Menschheit weg." In diesen Worten haben wir das gemeinsame Motto für alle seine Tragödien aus dieser Zeit. Die Räuber sprechen den absoluten Trotz aus gegen Alles, was das individuelle Subjekt in der Ordnung der Welt be-

1) Wir weisen wiederholt auf die Gedichte hin, die Schiller in dem schwäbischen Magazin von Haug (seit 1776) zuerst drucken ließ, dann auf die in der Anthologie, welche er 1782 als Musenalmanach herausgab, endlich auf Manches in den Nachträgen von Boas.

2) Schon in der Ankündigung der Rheinischen Thalia (1784) spricht Schiller über die falsche Richtung seiner ersten literarischen Strebungen; bestimmter aber drückt er sich in der Vorerinnerung zum zweiten Theile seiner Gedichte in der ersten Ausgabe (1800) über die lyrischen Erstlingsversuche aus. Er nennt sie „die wilden Produkte eines jugendlichen Dilettantismus, die unsichern Versuche einer anfangenden Kunst und eines mit sich selbst noch nicht einigen Geschmacks." Daß er in der berühmten Recension der Bürger'schen Gedichte gewissermaßen über seine eigenen Jugendgedichte zu Gericht sitzt, hat schon Gervinus richtig bemerkt. Sonst findet man entschiedene Spuren der Selbstkritik in dem Würtemberg'schen Repertorium der Literatur, das er mit Abel und Petersen herausgab.

dingen will, sie lehren das volle Naturrecht der Rousseau'schen Philosophie; in Fiesko erhebt sich die Freiheitsstimme gegen den Staat der Geschichte, in Kabale und Liebe ruft sie nach dem Urrechte der Gleichheit auf dem Grunde des Reinmenschlichen; Don Karlos sammelt alle ihre Töne zu einem vollen mächtigen Akkord, er ist der dramatische Hymnus auf die im freien Staate freie Menschheit, die poetische Theorie des kosmopolitischen Menschenthums. Sehr richtig haben wohl schon Andere, z. B. W. v. Humboldt, auch Hoffmeister, auf jenes Verhältniß hingedeutet, und namentlich Letzterer bestimmt ausgesprochen, daß Don Karlos mit den vorhergehenden Dramen in einer Richtung liege, sich zu jenen wie das Ziel zum Wege verhalte [1]). Diesem Verhältnisse nach mußten nun die drei ersten Stücke mehr verneinend, einseitig revolutionär auftreten, während Don Karlos ganz eigentlich aufbauend, „konstitutiv" erscheint; jene geben den dialektischen Proceß des Freiheitsdranges, dieser das positive Resultat, die vernünftige Synthese der leidenschaftlichen Verwickelung. Sie alle stellen aber ein allgemeines Moment des menschlichen Strebens überhaupt und jener Zeit insbesondere in dem Elemente der subjektiven Persönlichkeit des Dichters dar, wie dieses auch bei Göthe der Fall ist, mit dessen Dramen und Werken aus der Sturmepoche sich jene Schiller'schen der Tendenz und Stufenfolge nach im Ganzen wohl vergleichen lassen. Dem Götz liegen die Räuber, dem Clavigo und der Stella Kabale und Liebe, dem Egmont Fiesko, der Iphigenie Don Karlos gegenüber. Sowie nun weiter in den Hauptpersonen der genannten Göthe'schen Stücke, nämlich in Götz, Clavigo, Fernando und Egmont, Göthe selbst der Träger der bezüglichen Ideen ist, so finden wir in Karl Moor, in Fiesko und fast noch

1) Sehen wir von der etwas kleinmeisterischen Weise ab, womit Hoffmeister aus dem Standpunkte des s. g. gesunden Menschenverstandes und des ausschließlich Kant'schen Schulprincips Schiller's Dramen würdigt, so enthalten seine Bemerkungen viele recht zutreffende Gedanken und gewinnen um so mehr an Werth, je näher man sie mit der gezwungenen, metaphysischen Erklärungsweise von Hinrichs zusammenstellt. Beide freilich gleichen sich darin, daß sie zuviel erklären, wie denn Hoffmeister oft mit einer solchen Mikroskopie verfährt, daß keine frische Faser übrig bleibt. Vgl. Hoffmeister, Supplement zu Schiller's Werken. Stuttgart, 1837 ff. Hinrichs, Schiller's Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem innern Zusammenhange. Leipzig, 1837 ff.

mehr in dem Republikaner Verrina, in Ferdinand (in Kabale und Liebe), endlich in Posa die Person Schiller's nach verschiedenen Seiten hin den subjektiven Drang vertreten, wie dieser aus der Zeit in ihn sich eingeboren hatte und in seinem Verlaufe sich mit dem Fortgange der Bildung und Beruhigung des Dichters paralleliſirte. In Karl spricht Schiller's erſter jugendlicher Unwille mit der ganzen Welt, in den beiden politiſchen Charakteren ſeine Begeiſterung für die bürgerliche Emancipation des Menſchen, in Ferdinand das Erfülltſeyn von dem Reinmenſchlichen gegenüber der ſocialen Unnatur und Verderbniß, in Posa das volle Ideal ſeiner freien ſtrebenden Seele, der edelſte Enthuſiasmus für die Menſchheit ſelbſt. Dem äſthetiſchen Charakter nach ſtehen dieſe Stücke den Klinger'ſchen Dramen am nächſten, von denen ſie wohl zum Theil mitbedingt ſeyn mögen.

Inſofern nun jene Produktionen auf derſelben ethiſchen Grundlage ruhen und daſſelbe Princip in einem beſtimmten Stufengange bis zu ſeiner allgemeinſten und höchſten Konſequenz durchführen, können ſie als eine poetiſche Tetralogie betrachtet werden, in welcher die Idee der ſubjektiven Freiheit den Kampf mit der gegenſtändlichen Nothwendigkeit, wie dieſe in Geſchichte und Lebensordnung ſich ihr gegenüberſtellt, verſucht und, obwohl wegen ihrer Einſeitigkeit des Ziels verfehlend, doch in dem Ernſte des Kampfes ſelbſt ihre urſprüngliche und weſentliche Würde offenbart. Sie bilden in ihrem gemeinſamen Bezuge eine großartige Tragödie für ſich, in der ſich das Schickſal der ſittlichen Idee und des ſittlichen Willens vergegenwärtiget, und die um ſo bedeutſamer daſteht, als ſie zugleich eben die ſubjektivſte Tragödie des aus dem Finſterniß der Leidenſchaft nach dem Höchſten aufſtrebenden Dichters ſelbſt enthält.

Die Räuber (1781), denen als entfernter Stoff die wirkliche Geſchichte eines durch ſeinen verſtoßenen Sohn geretteten Vaters (im „ſchwäbiſchen Magazin") unterliegen ſoll, verkündigen ſofort die ganze dramatiſche Eigenthümlichkeit Schiller's ſowohl nach Inhalt, Richtung als geſammter Behandlungsweiſe [1]). Alle ſeine folgenden Werke in dieſem Gebiete finden hier ihre Anfangspunkte

1) Es iſt intereſſant, daß dieſes literariſch erſte Kind der dramatiſchen Muſe Schiller's, abgeſehen von ähnlichen Nachahmungen, die es hervorrief, auch darin ein gleiches Schickſal mit Göthe's Götz von Berlichingen hatte, daß

und Wurzeln; alle sind nur ebenso viele Metamorphosen des Wachsthumes, die sich durch höhere Entwickelung, bestimmtere Bildung und Form unterscheiden. Wir finden an dieser dramatischen Erstgeburt Schiller's bereits die volle Energie des subjektiven Wollens der Schwäche der Zeit gegenüber, die abstrakte Haltung des Menschlichen in Bezug auf die gegenständlichen Bedingungen der Natur und des Lebens, die konstruktive Gewalt in der Entfaltung der Handlung im Verhältniß zur innerlichen Motivirung und organischen Genesis, die drastische Hervorbildung der Leidenschaften, Gesinnungen, Gedanken, die Neigung zu äußerlicher Großartigkeit, zu ergreifender Bewegung, endlich die ganze rhetorische Fülle und kraftgenialische Gezwungenheit der Diktion, wie dieses Alles, freilich in verschiedenen Maßen und Formen, bis zum Tell hin sich bei ihm eigenthümlich bethätiget.

Das Stück, welches seiner allgemeinen Grundidee nach die Rechte der persönlichen Freiheit gegen den Gesammtdruck einer überlebten historischen Wirklichkeit darstellen soll, wofür die Räuber nur als die positivste Form gewählt erscheinen, ist nach des Verfassers bestimmt erklärter Absicht eine Art von „Don Quixotiade," die, sowie jene des Spaniers nicht bloß die Ritter geißelt, auch ihrerseits „nicht bloß den Räubern gelten soll [1])." Es fällt nach seiner Abfassung mitten in die Zeit des Druckes und der Spannung des Dichters auf dem Karlsinstitute und wurde in der Umgebung einer jugendlich-empörten Genossenschaft größten Theils gedichtet. Unter verstellter Krankheit und bei verbotenem Lampenlichte meist in später Nacht arbeitete der aufgeregte Dichter, wie seine Schwester berichtet, daran und täuschte mehr als einmal den Herzog, der oft selbst die Zöglinge visitirte, durch andere vorgeschobene Studien. Umher drängten aus Nähe und Ferne allerlei antisociale und revolutionäre Bewegungen; eine aufklärerische Starkgeisterei bot Allem Trotz, was in Religion und Sitte den traditionellen Halt behaupten wollte. Diesen Einflüssen, welche sich selbst durch die strengste Klausur von der Anstalt nicht ganz abwehren ließen, fand sich Schiller beim Austritt aus der letzteren plötzlich vollständig ausgesetzt. Die Wirkung auf ihn mußte um so stärker seyn, als

es keinen Verleger finden wollte, und der Verfasser es auf eigene Kosten drucken lassen mußte. Vgl. Schiller's Leben. Stuttg. u. Tübingen, 1845. S. 19.

1) Vorrede.

er, wie wir gesehen, von Natur mit dem Drange nach objektiver Willensdarstellung begabt, durch den Druck der Karlsschule und aller in diesem pädagogischen Kerker obwaltenden Verhältnisse zur qualvollsten Selbstvereinsamung zusammengepreßt, in dem regsamsten Thätigkeitsstreben auf die Leerheit des Einerlei eines gezwungenen Lebens zurückgeworfen und, im Bunde und in Gesellschaft einer zu den verwegensten Gedanken aufgelegten Jugend, zu dem höchsten Grade der Spannung sowohl des Mißmuths und des Widerstrebens als auch der abstrakten ideal-phantastischen Weltansicht gesteigert worden war. Der Glaube seiner Kindheit war ihm in diesen harten Lehrjahren verloren gegangen, drückender Zweifel hatte sich an dessen Stelle gedrängt, Rousseau hatte den jugendlichen Geist auf die Naturgenialität hingewiesen und Plutarch ihn mit den Bildern des antiken Heldenthums erfüllt, Klopstock, Shakspeare, Göthe und Andere ihm die Erhabenheit, Energie und kecke Nichtachtung der Regel, kurz, alle Wagnisse in der poetischen Ausdrucksweise vorgehalten. So auf den Höhepunkt der subjektiven Erregung gesteigert, brach nun der Drang in den Räubern wie ein brausender Strom hervor, der, kunstvoll zurückgedämmt und endlich losgelassen, mit unwiderstehlicher Gewalt dahintobte. Das Stück sollte ein Buch geben, „das durch den Schinder verbrannt werden müsse." Wie bemerkt, mitten in der Bedrängniß koncipirt und gleich beim Austritte aus der Anstalt vollens ausgeführt, kann man es wohl mit Hoffmeister „den Angstruf eines Gefangenen nach Freiheit" nennen. Auch Göthe bezeichnet die Räuber wie Fiesko und Kabale und Liebe, als „Produktionen genialer jugendlicher Ungeduld und Unwillens über einen schweren Erziehungsdruck." Es kam darauf an, die willkürlichen Phantasiegebilde gegen die Regel der Gesellschaft, das hohe Gefühl menschlicher Freiheit gegen die allerdings nicht zu verkennende Schwäche und Gesunkenheit des damaligen Geschlechts in die Schranken treten zu lassen und das Gewicht des begeisterten Willens dem Drucke despotischer Machthaberei entgegen zu werfen. Am sprechendsten drückt die Hauptperson, Karl Moor, die ganze Bedeutung des Stückes aus, wenn er sagt: „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Er will sich selbst „Himmel und Hölle" seyn, er fühlt sich aufgelegt und mächtig genug, „die schweigende

Öde eines eingeäscherten Weltkreises mit seinen Phantasien zu bevölkern." Er ruft sein Pfui über „das schlappe Kastraten-Jahrhundert" und skizzirt überhaupt gleich anfangs die Physiognomie des ganzen Werks, auf dessen Ursprung Schiller selbst einen scharfen Tadel wirft, indem er es „eine Geburt nennt, die der naturwidrige Beischlaf der Subordination und des Genius in die Welt setzte [1])." Wir lassen die Frage bei Seite, ob und inwiefern dasselbe aus einem gegebenen Stoffe entstanden, ob und inwiefern es sich an Klinger's Spieler lehne, wie viel Shakspeare eingewirkt, inwieweit Franz Moor eine versuchte Nachbildung von Richard III. oder Edmund im König Lear jenes großen Dichters sey, Punkte, die, wenn sie auch zum Theil zugestanden werden müssen, keine Bedeutung bei der Würdigung des poetischen Werths haben können. Sollen wir daher sogleich von diesem sprechen, so möchten wir sagen, daß er sich mehr in der Konception des Werks als in der Ausführung bekunde. Jene ist in der That ebenso genialisch in der Auffassung der Idee als großartig und kühn in der Art, wie die Idee in die Wirklichkeit übersetzt wird. Der Räuber ist seiner ganzen Stellung nach der absoluteste Empörer gegen die menschliche Ordnung, er stellt sich ganz und gar nur auf sich, er kennt kein anderes Gesetz, keine andere Moral, keine andere Religion als sein Ich und seinen Entschluß, diesem Ich Alles zu opfern, sobald es um seine Existenz sich handelt. Er vertritt das reine Naturrecht der abstrakten Individualität — welches einst Hugo die Todtschlagsmoral nannte. Andererseits gesellt sich zu dem Räuberleben die Gefahr; in ihr bewegt es sich und von ihr erhält es eigentlich seine Spannung und seine Bedeutung. Die Gefahr heischt Muth und Wagniß, und so findet sich der Räuber stets aufgefodert, seine individuelle Kraft einzusetzen, von ihr allein seine Freiheit und sein Leben zu erwarten. Überall bewegt er sich auf der Spitze des Abenteuers. Durch Alles dieses aber verbreitet sich zugleich über seinen Stand der Schein der Phantasie, wodurch der Abscheu, der sich natürlich an solche Gesetzlosigkeit und ihre Verbrechen knüpft, gemildert wird. Wenn nun bei Schiller die Ausführung hinter der Auffassung im Allgemeinen zurückbleibt, so mag allerdings die Hauptursache davon in den eigenthümlichen Umständen

1) Ankündigung der Rhein. Thalia.

liegen, unter welchen das Stück gebildet wurde; wie er denn selbst sagt, „seine ganze Verantwortung für das Stück sey das Klima, unter dem es geboren worden." Zunächst waltet durch das ganze Stück die gezwungene Leidenschaftlichkeit, in die der Dichter selbst sich zusammengepreßt fühlte, der Mangel an aller Herrschaft der Form über einen stoffderben Inhalt. Es ist das Wüste und Wilde eines aufgebrachten Jugendtrotzes, welches die Erhabenheit des tragischen Kampfes ersetzt, es ist die knabenhafte Schulforcirung, wovon die Handlung durchdrängt, womit die Situationen geschildert, die Charaktere entworfen und entfaltet werden; es ist der ganze Unverstand eines jungen überspannten Menschen, der, wie er von sich selbst sagt, „sich zwei Jahre vorher anmaßte, Menschen zu schildern, ehe ihm nur einer begegnete." Wir treffen daher namentlich in der Zeichnung der Personen einen überwiegenden Mangel an natürlicher und psychologischer Wahrheit, an scharfer und gehaltener Entwickelung, an angemessener Vermittelung der Extreme. Die Übertreibung, welche das Ganze durchherrscht, ist in der Hauptperson koncentrirt. Karl Moor ist der tragische Vertreter der ganzen Stürmerei der Zeit. Er hat alle Elemente derselben in sich, bleibt aber in der Art und Weise, wie er sie an sich darstellt, unter der Höhe tragischer Wahrheit und Würde ganz zurück. Dieser Karl ist das Ideal für Knaben, wie schon Hegel richtig bemerkt hat, die sich an solchem Mundheldenthume erfreuen. Nennt er sich doch selbst am Ende einen Knaben, für dessen Anmaßung er um Gnade ruft. Seine tragische Erhabenheit ist eben mehr eine phraseologische Großthuerei, als die That eines in sich gediegenen, auf sich gestellten Charakters. Eine an sich nicht so schwer zu verschmerzende Zurücksetzung von Seiten eines schwachen Vaters treibt ihn in die Sphäre des Verbrechens, das er an die Stelle des Gesetzes treten lassen will. Wenn er es nicht sagte, „daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten könnten," so würde eigentlich Niemand an so etwas denken. Ihm gegenüber stellt sich sein Bruder, Franz, der in seiner Art ein ebenso verfehlter Teufel ist, als jener ehemalige Leipziger Student ein ethischer Held. Sehr bezeichnend nennt ihn Carlyle „einen theoretischen Bösewicht." Er übt seine Sündhaftigkeit nach den Grundsätzen der Doktrin, wie denn Schiller selbst ihn als das Produkt abstrakter

Berechnung vorführt, in welchem er „das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen wollte." Abgesehen davon, daß die Schlechtigkeit in ihm eigentlich gar nicht recht motivirt ist, indem der Unwille über seine „Lappländernase" und sonstigen Naturmängel nur schwach dabei betheiligt erscheint, ist es ein Zerrbild diabolischer Absolutheit, in welches keine Schattirung eintreten will und das sich gleich anfangs in einer überlangen Rede, die von forcirter Sophistik strotzt, so schwarz als möglich malt. Der schwache Vater, welcher sich von diesem schlechten Sohne nur zu leicht überlisten läßt, steht zwischen Beiden wie ein verlorner Posten. Amalie, die oft bewunderte, präsentirt sich gleichfalls sofort in der vollen unnatürlichen Überspannung, wovon ihr ganzes Verhältniß zu dem Räuber durchzogen ist. Keine Spur von innerlicher Seelenentfaltung, von wahrer Charakteristik der Leidenschaft. In dem Phrasenpathos giebt sie in ihrer Art dem Räubergeliebten nichts nach, für den sie eben nur sentimentale Worte zu haben scheint, indeß sie ihn mit etwas mehr Thätigkeit leicht retten könnte. Sie ist eine deklamirende Schauspielerin, aber keine liebende Julie oder herzergriffenes Klärchen. Das übrige Personal ermangelt nicht, sich in der ganzen Fülle seiner Gemeinheit und Verworfenheit auszusprechen, und wenn man sich vor überderber Kost nicht allzusehr fürchtet, kann man hier eine tüchtige Probe mit ihr machen. Wollen wir noch auf die Fortführung der Handlung sehen, so hat sie vor den meisten folgenden Stücken den Vorzug, daß sie ziemlich gerade fortschreitet und nicht durch zu viele Nebenpartien abgeleitet wird, wie dieses in fast allen Schiller'schen Stücken geschieht, welche zwischen diesem ersten und dem letzten, dem Wilhelm Tell, in der Mitte liegen. Die Katastrophe selbst aber ist mehr widerwärtig, als wahrhaft ideell ergreifend und erhebend. Die Art, wie sich Karl selbst zur Sühne der beleidigten Gesetze und der mißhandelten Ordnung opfert, indem er sich zum Besten eines armen Schelms der Gerechtigkeit überliefert, klingt zu philanthropisch matt und zu theoretisch-philosophisch, als daß wir uns dadurch erhoben finden könnten. Sie verräth zu sehr die moralische Absichtlichkeit, die Schiller eigenem Geständnisse nach (Vorrede) mit ihr hatte; wie er denn sogar meint, daß er ihretwegen seiner Schrift „mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern ver-

sprechen dürfe." Überhaupt wird die reine Kunstwirkung durch die strafgerechtliche Tendenz über Gebühr beeinträchtiget. Sonst waltet durch das Ganze unverkennbar ein kraftvolles, wenn auch unreifes dramatisches Talent, das, in der Behandlung Shakspear nacheifernd, „sich nicht in die allzuengen Pallisaden von Aristoteles und Batteux einkeilen (!) lassen will." Freilich fehlt nur die innerlich organisirende Macht des Shakspeare'schen Genius, sowie dessen Kunst, das Gemeine durch seine Stellung zur Idee des Ganzen zu mildern. Einzelne gelungene Scenen, in denen die Naturschilderung sich an die menschliche Stimmung trefflich anschließt, beweisen, wie gut Schiller das darzustellen vermochte, was in den Kreis seiner Anschauungsfähigkeit fiel. Im Ganzen aber ist das Stück eine durchaus verfehlte Tragödie, in welcher die aufgewandten Mittel der Bedeutung der Idee nicht entsprechen, und die ästhetische Freiheit nicht Macht genug hat, das Gemeine durch das Geistige zu mäßigen, überhaupt das Poetische, als die Offenbarung des Ideellen in der Sinnlichkeit, zu erreichen. Die Übermacht der Rohheit beleidigt in gleichem Maße das sittliche wie ästhetische Gefühl. Dabei müssen wir jedoch zu Schiller's Ehre bemerken, daß er später selbst ein strenges Gericht über das Werk ergehen ließ, von dem er sich bei seinem ersten Erscheinen nicht Geringes einbildete [1]). Daß das Stück nächst Lessing's Emilia Galotti und Göthe's Götz von Berlichingen das entschiedenste Gegengewicht in die Waagschale warf, wodurch die formale französische Tragödienmechanik aufgewogen wurde, mag ihm trotz der eigenen Wortverstiegenheit und inhaltsdürftigen Handlung wohl mit als Verdienst angerechnet werden dürfen.

Die Räuber wirkten in ihrer Art mit ähnlicher Macht auf das Publikum als Göthe's Götz ein halb Dutzend Jahre früher; denn gleich diesem trafen sie auf die Sympathien, welche die Epoche beherrschten. Sie wurden in ihrer Art das Vorbild einer Reihe von Räuberstücken und Räuberromanen wie der Götz von Ritterdichtungen. Wie unter diesen Babo's Otto von Wittelsbach für das ansehnlichste und angesehenste gelten muß, so hat unter jenen

1) Schon haben wir an solche selbstkritische Stellen in der Ankündigung der Rhein. Thalia erinnert. Außer Anderm giebt Schiller auch in dem Würtemberg'schen Repertorium der Literatur, St. 1. N. 9. eine scharfe Selbstbeurtheilung des Werks.

Zschokke's „Abällino, der große Bandit," die größte Berühmtheit erlangt. Sonst erinnert Byron's Korsar bedeutend und unverkennbar an die Räuber. Der Korsar Konrad ist der Zwillingsbruder von dem Räuber Moor. Auch jenen hatte

„Mit Gott und Welt
Sein Thun und Handeln in Krieg gestellt [1])."

Die Räuber, welche in Mannheim, wo damals neben Iffland die vorzüglichsten Bühnentalente wirkten, mit dem größten Erfolge zuerst aufgeführt wurden, leiteten Schiller ein für allemal auf die Bahn, die ihn zu den rühmlichsten Werken und größten Triumphen in diesem Fache führen sollte. Zunächst folgte „Fiesko" (1783), ein Stück, welches den Räubern gegenüber ebensowohl ein Fortschritt als ein Rückschritt genannt werden kann. Die kritischen Stimmen haben sich von Anfang bis jetzt über dasselbe sehr getheilt. „Fiesko," sagt A. W. Schlegel, „ist im Entwurfe das verkehrteste, in der Wirkung das schwächste unter den drei dramatischen Erstlingsstücken Schiller's." Schiller selbst dagegen hält es für bedeutender, als die Räuber, worin ihm namentlich Hinrichs und Gervinus beistimmen, jener aus dem Gesichtspunkte der Hegel'schen Rechtsphilosophie, indem er darin einen Fortschritt, den Übergang von Familie und Ständen zum Staate, dramatisirt findet, Gervinus aus dem Gesichtspunkte der Richtung auf das Historische, als auf dessen Wege Schiller als Dramatiker eigentlich groß geworden sey. Wir haben nicht Lust, uns darauf einzulassen, in den Dichtwerken Schiller's oder eines andern großen Dichters ein bestimmtes philosophisches System als Substanz aufzusuchen und darnach die Bedeutung derselben zu konstruiren, und bemerken daher, daß wir der Ansicht von Gervinus insoweit beistimmen, als auch wir dafür halten, daß Schiller's dramatischer Beruf sich eigentlich nur auf dem Gebiete der historischen Tragödie bewähren konnte, und daß insofern Fiesko allerdings ein Fortschritt zu nennen ist, als er diese Bahn des Dichters einleitet. Wollen wir aber das dramatisch-poetische Moment als solches festhalten, so bedenken wir uns nicht, die Produktion der ersten schlechthin nachzusetzen. Sie erreicht diese weder an dramatischer Energie, noch an Lebendigkeit der Darstellung, gleicht ihr aber fast ganz noch an

1) Vgl. A. Böttiger's Übersetzung von Byron's Werken.

der schwülstisch geschmacklosen Übertreibung in Leidenschaft und Ausdruck. Die Idee ist nicht zu tadeln, wir gestehen vielmehr mit Hegel, daß ein substanziellerer Gehalt in ihr als in der zu den Räubern gelegen ist, ebensowenig der Stoff, wohl aber die Art, wie der Dichter jene organisirt und diesen benutzt hat. Die Freiheiten, welche er sich nach eigenem Geständnisse hinsichtlich der Geschichte herausnahm (er nennt seinen Fiesko selbst „einen untergeschobenen"), sind mehr kalte, gezwungene Berechnungen, als wahre Phantasie, wofür er sie selbst ausgeben möchte [1]). Er erinnert insofern, wie auch noch in andern Punkten, mehr an Lessing's Emilia Galotti, als ihm wohl selber lieb seyn mochte, indem er nach Göthe's Aussage gegen Lessing's poetische Arbeiten und namentlich gegen die Emilia eine bestimmte Antipathie hatte. Vor Allem drückt den Dichter die Tendenz, welche, wie wir oben schon bemerkt, überhaupt seine Dichtungen mehr als billig beschränkt. Er wählte, wie er sagt, „für das kurze Gesicht der Menschheit, die er belehren will," und haftete zu sehr an dem Zwecke, „uns den Spiegel unserer ganzen Kraft vor die Augen zu halten." Die Folge war die Hinaufschraubung der Handlung wie der Personen und der Diktion zu leeren Erhabenheiten, Effektpunkten und kraftgenialischen Ausdrücken. Die frische Innerlichkeit wird durch äußerlichen Auftrag, der lebendige Fortschritt durch steifes Fortschieben schlecht ersetzt, die Wahrheit von der Affektation, der Ton tragischer Würde und Bildung von großartiger Derbheit, der substanzielle Heroismus von dem leeren des Wortes überwogen. Das Getümmel der Staatsaktion übertobt die Kunst stiller Motivirung und in sich getragener Handlung. Überhaupt waltet in dem Stücke mehr der verständige Mechanismus als die Produktivität des Genies, wie der Dichter selbst zu fühlen schien [2]). Besonders drängt sich diese Mechanik in der Charakteristik auf, in welcher Hinsicht ihm die Absicht nicht gelungen ist, „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion aus dem menschlichen Herzen herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz wieder anzuknüpfen [3])." Der Hauptcharakter (Fiesko) ist ohne Konsequenz in politischer wie in psychologischer Hinsicht, dabei maßlos in seinen Reden, gezwungen in der ganzen Erscheinung. Verrina,

1) Vorrede.
2) A. a. O.
3) A. a. O.

obwohl bestimmter gehalten, erinnert wie Fiesko an Cäsar so seinerseits zu sehr an Brutus, um uns das Shakspeare'sche Meisterwerk, den Julius Cäsar, nicht stets zur Vergleichung in's Gedächtniß zurückzurufen. Auch tritt die gesuchte republikanische Römergröße etwas zu absichtlich hervor, als daß man darüber nicht verstimmt werden sollte. Zuletzt verdirbt noch die höhnische Art, womit er den Untergang des Freundes, den er vom Brete in das Wasser stößt, begleitet, das Bild der Großartigkeit, welches uns der Dichter in ihm geben wollte. Daß Verrina Schiller's eigenen sittlichen und politischen Sinn in dem Stücke vorzugsweise darstellt, läßt sich nicht verkennen. Aus dem jungen Burgognino reden die Max, Mortimer und übrigen Jugendenthusiasten der Schiller'schen Charaktergalerie. Der Mohr Hassan, von Gervinus ein Meisterstück genannt, scheint uns ein Schulspecimen von komischer Humoristik, an dem „der konfiscirte Mohrenkopf," den Schiller selbst ihm beilegt, das Natürlichste ist. Daß die weiblichen Charaktere am wenigsten gelungen sind, haben seit Dalberg, dem Intendanten des Mannheimer Theaters, die meisten Kritiker und Schiller selbst anerkennen müssen, dem nach seiner ganzen persönlichen Willensrichtung und Stellung zur Natur die Frauencharakteristik überhaupt weniger gelingen mochte als Göthe, der hinwieder, wie wir gesehen, in der Männerschilderung zurückblieb. Getrieben und gedrängt von der Freiheitsidee, gehoben von dem imperativen Pflichtgesetze, entbehrte er der stillen Innerlichkeit und reinen Naturanschauung, wodurch allein man das Wesen der Weiblichkeit, das auf jenen beiden Faktoren beruhet, erkennen und würdigen kann. Mehr als bei der männlichen Charakterzeichnung wird hier die psychologische Kunst der Gemüthsentfaltung vorausgesetzt. Auch hinter Shakspeare's Frauengestalten mußte er darum mit den seinigen um soweit zurückbleiben, als jener große Genius ihn an natürlicher Wahrheit und tiefer Seelenkunde übertrifft. Schiller's Frauencharaktere leiden insgesammt an dem Mangel individueller Bestimmtheit und Eigenthümlichkeit, und dieser Mangel macht sich gerade im Fiesko mehr als sonst bemerkbar. Lenore ist gleich empfindsam wie Amalie in den Räubern, aber auch gleich wortmächtig, dabei gezwungen und sentimental-sophistisch, starkwitzig in ihrem Liebesdrange, übertrieben in Allem. „Ihr Brutus soll eine Römerin umarmen — sie will eine Porzia seyn."

Sie ist und bleibt aber eine forcirte Schauspielerin. Julia soll nur als „feine, weltgewandte Kokette" gelten; sie ist aber in ihrer Art ebenso gezerrt als Lenore, weder weiblich schlau, noch geistreich buhlerisch, affektirt in jedem Zuge. Dazu kommt, daß beide Frauen, trotz ihrem vordringlichen Herantreten, doch in Absicht auf das Wesen und Forttreiben der Handlung nicht viel mehr als Statistinnen sind. Sie dienen eigentlich nur dazu, uns den Charakter des Fiesko zu verderben, der beiden gegenüber als ein herzloser Modeheld erscheint, sichtbar mehr verliebt in seinen epigrammatischen Witz als in die Frauen, seinem großen Werke gegenüber den Egmont anticipirend, ohne dessen Geist und Wahrheit zu besitzen. Übrigens ist kaum nöthig zu erinnern, daß die Tragödie uns die Anstrengung der republikanischen Wiedergeburt Europa's vergegenwärtiget, und eine Art poetisches Vorspiel der revolutionären Katastrophe vorstellt, welche einige Jahre später die Weltgeschichte auf neue Bahnen lenkte. Nur müssen wir hierbei die Ansicht von Hinrichs, welcher nach, wie schon berührt, das Stück den Fortschritt aus der Republik zur Monarchie darstellen soll, entschieden abweisen, weil dadurch der Standpunkt der Dichtung gänzlich verkehrt wird. Diese zeigt uns vielmehr das Mißlingen, auf dem Grunde der Republik die Monarchie zu erbauen. Daß darin freilich Napoleonische Tendenzen angedeutet liegen, wollen wir nicht abreden, allein weniger in geschichtlicher als psychologischer Beziehung. Das Stück ist wesentlich auf Veranschaulichung der reinen Idee des Republikanismus gerichtet und insofern ganz der Zeit entsprungen. Die amerikanische Revolution und die Symptone ähnlicher Bewegungen in Europa drängten auf diese Idee hin. Auch die spätere Umarbeitung des Stücks, in welcher Fiesko auf die Herrschaft verzichtet, beweist dies, sowie die Worte desselben in der vorliegenden Form: „Ein Diadem erkämpfen ist *groß*, es wegwerfen, *göttlich*! Geh unter, Tyrann! — Sey *frei*, Genua, und ich dein *glücklichster Bürger*!" die republikanische Richtung auf's entschiedenste aussprechen [1]). Deshalb liegt denn auch die eigentliche Betonung auf Verrina, nicht auf Fiesko.

Neben dem Mangel in der dramatischen Charakteristik und der innerlichen Organisation ist noch manches Andere in der Aus-

1) Aufzug II. Sc. 19.

führung zu tadeln. Dahin gehört z. B. die grausame Zufälligkeit in der Ermordung Leonoren's durch Fiesko, die inkonsequente, forcirt großmüthige Behandlung der Verrätherei des Mohren, die unmotivirte Wichtigkeit, welche Verrina auf seine Tochter Bertha legt, wobei noch die ganz geschmacklose, ja widerwärtige Übertreibung zu bemerken, womit diese Wichtigkeit ausgesprochen wird, während das Verhältniß zwischen ihr und Burgognino im Ganzen ebenso episodisch erscheint als das zwischen Max und Thekla im Wallenstein, zwischen Rudenz und Bertha im Tell. Endlich ist die Katastrophe höchst indignirend, statt wahrhaft ergreifend. Verrina, der groß- und hochstrebende Republikaner, mordet durch Hinterlist seinen Freund und begleitet den Verrath noch mit einem Worte des Hohns. Auch Brutus mordete Cäsar, den väterlichen Freund, aber schändete im Morde nicht sich selbst. Schiller würde viel besser den zufälligen Untergang, welchen die Geschichte enthält, beibehalten haben. Er meint freilich, er hätte hier die Geschichte gerade deswegen verändern müssen, weil das Drama keinen Zufall gestatte; allein, es kam nur darauf an, daß er es verstand, den Zufall mit der Absicht und Macht des Schicksals zu begaben. Sonst stören noch die vielen Reminiscenzen an Emilia Galotti und Shakspeare. So in Beziehung auf den Letztern besonders die Monologe Fiesko's (Aufz. II. Sc. 9 und Aufz. III. Sc. 2). Der ganze fünfte Akt ist eine Karikatur Shakspearischer Schrecklichkeit. Die dramatische Wirksamkeit einzelner Situationen soll darüber nicht verkannt werden. — Daß der historische Fiesko ein Lieblingsheld von Rousseau war und Schiller deshalb um so mehr für sich einnehmen mochte, daß das Stück, für die Mannheimer Bühne bearbeitet, hier nicht ansprechen wollte, daß der Dichter es späterhin mehr im Sinne des Don Karlos umarbeitete, jedoch in seinen Werken die erste Form im Wesentlichen beibehielt, mag nur noch in flüchtiger Bemerkung angedeutet werden.

Ziemlich gleichzeitig mit Fiesko wurde *Kabale und Liebe* aufgefaßt und ausgearbeitet. Beide Stücke waren noch empfangen unter dem Drucke des Militärdienstes in Stuttgart, geboren aber wurden beide unter den Wehen einer trostlosen Verbannung und Verlassenheit. Ein Wirthshaus in Oggersheim bei Mannheim, wohin sich der Dichter mit seinem Freunde Streicher vor der gefürchteten Verfolgung seines despotischen Herzogs zurückgezogen, war

der erste Schauplatz der poetischen Mühen und Sorgen, womit dieses neue Trauerspiel bei dem aufmunternden Klavierspiele seines treuen musikalischen Genossen zum Theil ausgeführt wurde, das dann in Bauerbach unter der pflegenden Hand seiner gastfreundschaftlichen Gönnerin, der Frau von Wolzogen, zur Vollendung kam. Diese Umstände der Empfängniß und Geburt haben dem Stücke unverkennbare Spuren aufgedrückt. Besonders mögen manche Anschauungen und Seelenerfahrungen aus dem eben genannten Aufenthalte in der Familie Wolzogen Einfluß gehabt haben, wohin wir wohl vor Allem die heftige, aber unerwiederte Neigung für die Tochter seiner Gastfreundin, Lotte v. Wolzogen, rechnen können. Die damalige Unsicherheit der Existenz des Dichters, Mangel an Gemüth auf Seiten der Geliebten, auch wohl der Standesunterschied scheint einem näheren Verhältnisse entgegengewirkt zu haben. Der Standesunterschied namentlich ist es, welcher in dem Werke hauptsächlich betont wird. In einem gleichzeitigen, etwas langen und redseligen Hochzeitsgedichte, gerichtet an ein in der Familie erzogenes Mädchen, wird das ewige Vorrecht des Herzens dem geschichtlichen Ahnenrechte entschieden gegenübergestellt. Die Worte:

„Wie mühsam sucht durch Rang und Ahnen
Die leidende Natur sich Bahnen!"

drücken wohl Schiller's schmerzliches Erfahren in jener Hinsicht aus, und wenn es weiter heißt, daß er lieber „bei einer Seele stehen will, der die Empfindung Ahnen gab," so mag damit auf die Unempfindlichkeit des Gegenstandes seiner Liebe gezielt werden. Durch seine oppositionelle Tendenz nun schließt sich das Stück an die beiden vorhergehenden an. Es ist ein poetischer Freiheitsruf in seiner Art. Der Dichter zieht sich von der Allgemeinheit seines Thema hier nur in eine bestimmtere Wirklichkeit zurück. Es ist nicht mehr die Empörung der subjektiven Freiheitslust des Individuum's gegen die menschliche Lebensordnung und alles Heilige überhaupt, wie in den Räubern, auch nicht die revolutionäre Auflehnung gegen das vermeintliche Unrecht des gegebenen Staates, wie in Fiesko, sondern der Unwille über das sociale Privilegium, der Widerspruch der persönlichen Freiheit und Gleichheit gegen die Verletzung ihres ewigen Rechts, die Ehrenrettung des Menschlichen wider Anmaßung und Verachtung, hiermit die Wie-

derholung der Rousseau'schen Predigt gegen die Ungleichheit unter den Menschen [1]) und gegen die aus dieser Ungleichheit entspringende Verdorbenheit der bevorzugten Stände. Dem Privilegium derselben und ihrer moralischen wie socialen Entartung wird der Bürgerstand mit seiner menschlichen Wahrheit und Berechtigung gegenübergesetzt und auf diese Weise dann überhaupt der Gegensatz zwischen Konvenienz und Natur, zwischen sittlicher Gesinnung und unsittlicher Gesinnungslosigkeit dargestellt. „Kabale und Liebe" verkündet so ebenfalls das Thema der Revolution in seiner wesentlichen Grundbedeutung. Das Stück ist die Vorabnahme der wichtigen Frage von Sieyes: „Qu'est ce que le tiers-état?" mit deren Beantwortung das Siegel der Revolution zuerst vollkommen gelöst wurde. Die Fabel ruhet auf einem Liebesverhältnisse, in welchem die Ungleichheit der Stände sich ausgleichen will, und an welches das ganze weitere Sittengemälde sich anlehnt. Ferdinand, der Sohn des Präsidenten, vertritt das Recht der menschlichen Empfindung, während dieser vornehmlich die Vorurtheile und die daran sich knüpfende Verderbtheit der Gesinnung repräsentirt. Die Worte des Ersteren: „Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist, als der Riß zum unendlichen Weltall, oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Louisen's Augen. — Ich bin des Präsidenten Sohn. — Ebendarum!" bezeichnen den Standpunkt und die ganze Haltung des Stücks, das allerdings darin einen richtigen tragischen Takt verräth, daß die Einseitigkeit des subjektiven Strebens nach beiden Seiten hin dem Schicksale verfällt, dessen „Sterne in der Brust der Handelnden selbst" hier zur Anschauung gebracht werden. Inhalt wie ganze Physiognomie dieses Trauerspiels charakterisiren es als ein sogenanntes bürgerliches. Es liegt insofern, als hier Hof-, Stände- und Beamtenintriguen zu tragischen Hauptmotiven gemacht werden, in der Richtung, welche durch Lessing's Emilia eingeschlagen wurde, seit welchem Werke nach Göthe's Bemerkung die Präsidenten und geheimen Sekretäre vorzugsweise als die Sündenträger aufgeführt wurden. Schiller's Stück gab in dieser Hinsicht vornehmlich den

1) Es ist bekannt, daß zu den frühesten Schriften Rousseau's seine bekannte Preisschrift: „Sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes" gehört, womit die revolutionäre Grundfrage zuerst entschieden vor das Forum der Wissenschaft und der Öffentlichkeit gezogen wurde.

Ton an. Es ist nach seinen eigenen Worten „eine allzufreie Satire und Verspottung einer vornehmen Schurken- und Narrenart.“ Was die poetische Behandlung angeht, so steht es unter den beiden vorhergehenden, obwohl es den Fiesko in der Wirkung auf das Publikum bei Weitem übertraf. Zunächst verdirbt eine durchgeführte Überspannung und falsche Empfindsamkeit alle natürliche Wahrheit, welche in dieser tragischen Sphäre gerade vorzugsweise gefodert wird. Die Intrigue und gewissenlose Verderbtheit auf der einen, die gutgesinnte Menschlichkeit und seelenadlige Idealität auf der andern Seite treten sich in unvermitteltem Kontraste gegenüber. Die Bosheit und großmüthige Edelsinnigkeit verhalten sich wie äußerste Pole, deren Abstoßung um so mehr auffällt, als der eine durch den Vater, der andere durch den Sohn vornehmlich dargestellt wird. Beide Charaktere sind, jeder in seiner Art, zu übertrieben, als daß sie wahr und poetisch anziehend seyn könnten. Der letztere möchte indeß wohl dadurch an Interesse gewinnen, daß er die drangvollen edlen Gesinnungen des Dichters selbst wesentlich ausspricht, der sich daher in ihm nach einer bestimmten Seite hin nicht minder abspiegelt als im Karl Moor und Posa. Ferdinand will sehen, „ob die Mode oder die Menschheit auf dem Platze bleiben wird,“ und sagt hiermit das Stichwort der Schiller'schen Muse. Die übrigen Beziehungen und Personen sind in gleichem Verhältnisse behandelt. Das schlichte Bürgerthum wirft sich dem blasirten Adelthume in der Person des Musikus Miller wohl etwas zu derb gegenüber, und wir können gleich hier die Bemerkung anknüpfen, daß der ganze Ton des Stücks vielfach an die ungeheuerliche Beredsamkeit der Räubermundart erinnert und sich durchweg im Überflusse eines kraftsüchtigen Pathos gefällt, was bei keiner der Personen übler lautet, als bei der Emilie Milford, die sich gern als eine großartige Britin geben möchte, aber in ihrem ganzen Auftreten das stolze Vaterland nur kompromittirt. Ein durchaus verfehlter, falsch gestellter Charakter, der ohnedies durch die Art, wie er an die Orsini in Emilia Galotti erinnert, sich unangenehm genug ausnimmt. Überhaupt zeigt die ganze Weise, in welcher die höheren Stände vorgeführt werden, daß Schiller sie damals nur noch vom Hörensagen kannte. Der Charakter des Sekretärs Wurm und sein Verhältniß zum Präsidenten ist widerwärtig übertrieben und ohne Wahrheit. Loui-

se, die bürgerliche Geliebte Ferdinand's, bewegt sich auf einer Gemüths- und Bildungshöhe, der man ansieht, daß sie eine geschraubte, dem Bürgermädchen nicht ganz natürliche ist. Man merkt ihr die Schule an, in welche sie bei Ferdinand gegangen. Dies wittert auch die große Britin. „Nein, Mädchen," sagt sie, „nein, diese Größe hast Du nicht auf die Welt gebracht und für Deinen Vater ist sie zu jugendlich. Lüge mir nicht, ich höre einen anderen Lehrer!" Ihre Sentimentalität klingt zu sehr nach Romanlektüre. Hätte Schiller uns nicht ein reinstes Herzensverhältniß schildern wollen, wäre es dagegen seine Absicht gewesen, in dieser Persönlichkeit eben jene verfälschte Charakterstimmung darzustellen oder zu parodiren, so könnten wir eher sagen, daß die Charakteristik gelungen sey; in dem ernstlich tragischen Verbande aber, in welchem sie so bedeutend steht, fehlt ihr die reine Gemüthswahrheit und damit alle poetische Berechtigung. Die unmotivirte, man möchte sagen, dumme Zurückhaltung, womit sie das Unglück herbeiführt, ist selbst dramatisch abgeschmackt. Auch hier wie in den beiden vorhergehenden Trauerspielen fehlt es der Katastrophe an tragischer Bedeutung und Größe. Das Spiel eines „kläglichen Mißverständnisses," wie es Louise selbst nennt, dem sie freilich mit einem kleinen Worte hätte abhelfen können, muß das Unglück herbeiführen, von dem wir gerührt und gehoben werden sollen. Der gräßliche Fluch des Sohnes gegen den Vater, das gemein-giftige Schimpfen des Sekretär's Wurm dem Letztern gegenüber, der ihm, wie Herzog Hektor Gonzaga in Emilia Galotti dem Marinelli, dessen verzerrter Doppelgänger dieser Wurm ist, die Schuld des Unheils aufbürden will, überhaupt all das unzestüme Geberden am Ende des Stücks kann uns seine mangelnde tragische Kraft nicht ersetzen [1]). Sollen wir es kurz sagen, so ist das Stück durch und durch Karikatur, im Guten wie im Bösen, in der Leidenschaft wie in der Intrigue, in den Personen wie in der Sprache, die es bei ihrer gesuchten Überschwenglichkeit und platten Breite zu keinem Ausdrucke reiner Empfindung kommen läßt. Das Ganze peinigt, aber rührt nicht. Auch hat die Kritik ihm

1) „Sie machen Kabale," heißt es in der Parodie „Shakspeare's Schatten" unter Anderm von den Sekretären, Kommerzienräthen, Husarenmajors der Iffland's und Kotzebue's. Aber was machen seine eigenen Präsidenten und Sekretäre hier Anderes?

am wenigsten Gnade widerfahren lassen. Schiller selbst meint, daß die „gothische Mischung von Komischem und Tragischem" dem Stücke wohl schaden könne. Es ist aber nicht sowohl dieses als die gänzliche Armuth an Poesie, weswegen ihm der Stab gebrochen werden muß.

Wenn nun Schiller die ästhetische Mangelhaftigkeit dieser drei Jugenddramen, deren Vorstellung „die Jünglinge und die Menge," wie Göthe berichtet, besonders heftig foderten, selbst genug fühlte, um an eine Umarbeitung derselben ernstlichst zu denken, so können wir sie wohl immerhin als bedeutende Zeichen eines ringenden Genius, sowie als Denksteine eines eigenthümlichen Geistes der Zeit gelten lassen und anerkennen. „Über alle Drei," sagt uns Göthe, „dachte er nach, ob es nicht möglich würde, sie einem mehr geläuterten Geschmacke, zu welchem er sich herangebildet hatte, anzuähnlichen. Er pflog hierüber in langen schlaflosen Nächten, dann aber auch an heitern Abenden mit Freunden einen liberalen und umständlichen Rath." Allein „das daran Mißfällige" befand sich zu innig mit der Form und dem Gehalte verwachsen, als daß man daran hätte rühren mögen. Man glaubte daher, sie auf gut Glück, wie sie einmal „aus einem gewaltsamen Geiste" entsprungen waren, der Nachwelt überliefern zu müssen [1]).

In bedeutsamer Folge schließt sich an jene Stücke Don Karlos an [2]). Gleich einem mächtigen Dome erhebt er sich über ihnen und faßt in breiter Wölbung zusammen, was sie nach einzelnen Seiten hin aufgebauet. Er verhält sich ihnen gegenüber verneinend und bejahend zugleich, jenes, indem er ihre Einseitigkeit abweist und die Ordnung des Rechts als solche vertritt, dieses, indem er ihre besondern Tendenzen in der höheren Rechtsordnung anerkennt. Er ist daher weder nach Hoffmeister eine Art zweiter Theil zu den Räubern, mit dessen Gedanken sich Schiller allerdings einige Zeit herumtrug, noch eine bloß höhere Fortführung des Fiesko, wofür ihn Hinrichs halten will, der vom Standpunkte der Hegel'schen Rechtsphilosophie darin die Erhebung des Staats aus der republikanischen Form zur konstitutionellen Monarchie fin-

1) Göthe, Werke, Bd. 35. S. 352.

2) Der Gegenstand war schon vor Schiller poetisch behandelt worden, z. B. novellistisch von dem Franzosen St. Real, dramatisch von Mercier, welche beide Arbeiten Schiller auch recht gut kannte.

det [1]), welche bekanntlich nach jenem Philosophen die vollkommenste Verfassung bilden soll. Ebensowenig können wir die Idee dieser Tragödie auf den Gegensatz und Widerspruch zwischen der realen Wirklichkeit des Katholicismus und der Idealität des Protestantismus zurückführen, wie dieses gleichfalls Hinrichs und nach ihm Andere, z. B. Grün, versuchen. Wollen wir auch nicht abreden, daß das protestantische Princip aus dem Marquis Posa spricht, so spricht es doch aus ihm nicht mit dem Bewußtseyn des religiösen Gegensatzes gegen den Katholicismus als solchen, sondern weil der philosophische Kosmopolitismus des Marquis mit dem allgemeinen Wesen und Standpunkte des Protestantismus natürlich zusammenfallen und so auch den Katholicismus, namentlich unter den gegebenen Umständen, berühren muß. Es scheint uns jene Annahme ebenso einseitig, als wollte man das Werk für ein Familienstück halten, worauf es nach Schiller's eigenem Geständnisse im ersten Stück der Thalia angelegt war, oder für ein bloßes Liebes- und Freundschaftsstück, weil beide Momente in ihm mitwalten. Das Letztere lehnt Schiller selbst entschieden ab [2]). Doch könnte man Beides von der Arbeit behaupten, wäre sie nach dem ursprünglichen Plane und in dem Sinne der vorderen Akte, wie diese in den ersten Heften der Thalia (1784) erschienen, ausgeführt worden [3]). Denn hier haben die privaten Verhältnisse und der antikatholische Standpunkt allerdings ein entschiedenes Übergewicht über die kosmopolitische Idee, welche den eigentlichen Mittelpunkt des Stücks in der späteren umgearbeiteten, gegenwärtigen Gestalt bildet; wobei freilich nicht zu verkennen, daß die ursprüngliche Konception und Anlage, ja selbst der überspannte Ton, der in der ersten Form herrschte, mehr als

1) Gegen die monarchische Tendenz erklärt sich sogar Schiller selbst, indirekt wenigstens, in den Briefen über Don Karlos, indem er von Posa sagt: „Alle Grundsätze und Lieblingsgefühle des Marquis drehen sich um republikanische Tugend."

2) Briefe über Don Karlos, besonders Brief 3 u. 8.

3) Diese Fragmente verdienen auch deswegen Vergleichung, weil man in ihnen noch das volle Übergewicht der Drangüberschwenglichkeit findet, welche in der späteren Bearbeitung bedeutend gemäßigt erscheint, obwohl auch hier noch des Übermaßes so viel vorkommt, daß Göthe dadurch mit abgeschreckt wurde, bei seiner Rückkehr aus Italien Schillern näher zu treten.

zu wünschen nachgewirkt haben. Diese fiel in die aufgeregteste Epoche des Lebens unseres Dichters. Hin- und herübertreibend zwischen Bauerbach und Mannheim (1785), bedrängt von der Angst vor Verfolgung von Seiten des Herzogs Karl, gedrückt von Sorgen, dabei gleich sehr erfüllt von Liebe und Haß und überströmend von den Idealen, die seine ungemäßigte Einbildungskraft ihm vorhielt, dichtete er an den ersten Akten, nachdem er den Konradin von Schwaben, den er gleichfalls dramatisch bearbeiten wollte, zurückgeschoben hatte. Wie tief er sich damals in den Gegenstand versenkte und wie ganz individuell er sich zu ihm verhielt, beweisen seine Briefe, die er damals von Bauerbach aus an seinen Freund und nachmaligen Schwager Rath Reinwald in Meiningen schrieb. Hier heißt es unter Anderm, der Dichter solle nicht sowohl der Maler als das Mädchen und der Busenfreund des Helden seyn, den er darstellen will. Er gesteht, daß er den Karlos gewissermaßen statt seines Mädchens habe. „Ich trage ihn," sagt er, „auf meinem Busen, ich schwärme mit ihm durch die Gegend um Bauerbach herum." Weiter heißt es: „Karlos hat, wenn ich mich des Maßes bedienen darf, von Shakspeare's Hamlet die Seele, Blut und Nerven von Leisewitzen's Julius und den Puls von mir." Zugleich sehen wir aus diesem Schreiben, wie sehr er von Haß gegen gewisse Menschen (namentlich auch gegen das Pfaffenthum) glühete. Sein Karlos soll einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen. Überhaupt tritt darin die gewaltige Aufregung hervor, die damals den Dichter herumwarf und mit finsteren Gedanken jagte. Der Freund ist ihm der edle Mann, der ihm so lange gefehlt, und der es werth ist, ihn (Schillern) „mit sammt allen seinen Schwächen und zertrümmerten Tugenden" zu besitzen, weil „er jene dulden, diese mit einer Thräne ehren wird." Er gesteht, daß er vielleicht hätte groß werden können, wenn das Schicksal nicht zu früh gegen ihn gestritten. Diese Stimmung mußte dem Produkte, das zum Theil aus ihr hervorging, wohl ihr Gepräge aufdrücken; weshalb denn das Aufgetriebene, die unnatürliche Drängniß und Überschwenglichkeit in den ersten Fragmenten über die Schranken ästhetischer Gestaltung weit hinaustreibt. Der bald nachher in Mannheim erfolgende Umgang mit Frau von Kalb mag nicht wenig zur Milderung des Tones beigetragen ha-

ben; jedenfalls hat diese Dame bei der weitern Arbeit sich vielfach interessirt. Für unsere Geschichte ist es nun der Don Karlos von 1787, von dem die Rede seyn muß. Über ihn hat der Dichter selbst bestimmte Rechenschaft abgelegt. Er gesteht, daß er in den ersten Akten wohl andere Erwartungen erregt habe, als er in den letzten erfüllte, daß seine eigenen früheren Erklärungen dem Leser einen andern Standpunkt angewiesen, aus dem es später nicht mehr betrachtet werden könne. Es habe sich nämlich während der langen Zeit, die er darauf verwendet (1783—1787), Manches in ihm selber verändert, verschiedene Schicksale seyen während jener Zeit über sein Denken und Empfinden ergangen, an denen das Werk nothwendig Theil genommen. Wir sehen hieraus, wie es kommen mochte, daß unter der Hand eben die Idee der allgemeinen Menschheit und ihres Glückes auf dem Grunde der Freiheit, also die reine kosmopolitische Humanität, sich über die Privatmomente mehr und mehr vordrängte und zuletzt als eigentliche dramatische Substanz geltend machte. Don Karlos, der anfangs als Träger der Liebestragik vom Dichter besonders begünstigt worden, fiel gemach in dieser Gunst, und Posa, der Vertreter der Menschenrechte (der aus der Leidenschaft zur Begeisterung für die reine Idee emporgestiegene Schiller selbst), trat nach und nach an dessen Stelle und bildete zuletzt, namentlich vom Ende des dritten Akts an, die Hauptperson der Tragödie. Prinz Karlos sinkt immer tiefer vor diesem Glanzgestirne humanistischer Idealität, wird immer mehr ein bloßes Werkzeug für die höheren kosmopolitischen Zwecke, die „dieser Schöpfer des Menschenglücks," als welcher er nach Schiller aus dem Stücke hervorgehen sollte, zu vollziehen sich berufen fand [1]). Daher läßt denn auch in der neuen Ausarbeitung der Marquis gleich bei seinem ersten Auftreten den Prinzen merken, daß ein erhabeneres Ziel, als das der Freundschaft, ihnen vorschweben müsse.

„Ein Abgeordneter der ganzen Menschheit
Umarm' ich Sie [2])!"

Diese Worte und was später Philipp II. über ihn sagt:

— — „Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug

1) Briefe über Don Karlos.
2) Akt I. Sc. 2.

Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern [1]),"

bezeichnen hinlänglich den Gesichtspunkt, von welchem aus das Stück eigentlich zu nehmen ist. Da die Staatsfreiheit die wesentliche Bedingung aller wahrhaft menschlichen Entwickelung ist, so mußte wohl der Ruf nach ihr vorzugsweise ergehen, und wir können uns nicht wundern, wenn zuletzt der Dichter auf dieselbe den Hauptnachdruck legt. Daher sucht Posa erst seinen Freund Karlos, dann den despotischen König Philipp selbst als politische Vollzieher seines großen Plans der Wiederherstellung der Menschenrechte zu gebrauchen. Von dem Letztern verlangt er am Ende geradezu eine Art Verfassung, wie sie die Revolution einige Jahre darauf erkämpfte, er bittet um „Gedankenfreiheit," er fodert den König auf, der Menschheit verlornen Adel durch Gewährung der Freiheit und Gleichheit wieder herzustellen [2]). Das ganze Stück bildet so eine Art poetische Vorrede zur Revolution. Posa ist eher ein Mirabeau der Dichtung als ein bloß purificirter Karl Moor, wofür man ihn wohl ausgegeben, obwohl nicht zu leugnen, daß in diesem zum Theil die Keime für ihn liegen. Daß sich nun in der Tragödie, wie sie vor uns steht, überhaupt das gesammte Streben des achtzehnten Jahrhunderts, durch Aufklärung und Philosophie das menschliche Subjekt auf seine eigene Freiheit zurückzuführen, resumiren will, sieht man leicht, ebenso, daß darin sich des Dichters eigener Bildungsstand und persönliches Glaubensbekenntniß von damals auszusprechen drängt; wie denn K. von Wolzogen in ihrem „Leben Schiller's" bemerkt, daß er wohl hätte seyn können, was er in Posa dichtend darstellte. Das Stück ist insofern auch in gewissem Sinne ein Versuch, Wissenschaft und Poesie in einem höheren Punkte zu vereinen, wohin eben Schiller's persönlicher Charakter und sein letztes Streben ging. Sagt er doch selbst, daß es ihm auf den Versuch angekommen sey, „Wahrheiten, die Jedem, der es gut mit seiner Gattung meine, die heiligsten seyn müssen, und die bis jetzt nur Eigenthum der Wissenschaft waren, in das Gebiet der schönen Künste herüberzuziehen, mit Licht und Wärme zu beseelen und als lebendig wirkende Motive, in das Menschenherz gepflanzt, in einem kraftvol-

1) Akt V. Sc. 9.
2) Akt III. Sc. 17.

len Kampfe mit der Leidenschaft zu zeigen." Der Don Karlos liegt von Seiten des Inhalts wie der Darstellung den philosophischen Briefen parallel gegenüber, welche in ihrer Abfassung mit dem Abschlusse desselben sogar ziemlich nahe zusammenfallen. Wir haben hier in Julius den Prinzen Karlos, in Raphael den Marquis Posa, der den Freund aus der Enge seines hergebrachten Glaubens auf die Höhe des freien Gedankens hebt. Auch liegt dieser philosophischen Arbeit derselbe große Gedanke unter, daß der einzelne Mensch nur in der Liebe zur Menschheit sich und Alles wahrhaft besitzt, und daß das Leben mit der Freiheit allein das höchste ist. „Wenn jeder Mensch alle Menschen liebte," heißt es dort unter Anderm, „so besäße jeder Einzelne die Welt." Die ganze Untersuchung aber schließt mit den erhabenen Worten: „Leben und Freiheit im größtmöglichen Umfange ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung." Dasselbe spricht Posa zu Philipp II. Auch in der Darstellung sind die philosophischen Briefe ein Gegenstück zum Karlos. Sie reden dieselbe Fülle und dasselbe enthusiastische Pathos, wie die Tragödie in ihrer Art.

Blicken wir nun von dieser allgemeinen Grundabsicht der Dichtung auf ihre wirkliche Ausführung hin; so bemerken wir, daß der Dichter alle Mittel seiner kühnen Phantasie angewendet hat, um der idealen Abstraktion einen bestimmten lebendigen Ausdruck zu geben, nicht minder, daß in Vergleich mit den früheren Stücken ein bedeutender Fortschritt sowohl in der Geistes- als Kunstbildung sichtbar ist, welche letztere sich auch darin insbesondere bekundet, daß Schiller die Maßlosigkeit seiner Prosa unter die Zucht des Verses gestellt hat, worin ihn, wie gleichzeitig Göthen, das eifrigere Studium des Homer mehr und mehr ausbildete. Allein diese und ähnliche Vorzüge reichen doch nicht hin, das Stück als Tragödie vor dem Richterstuhle der Kritik aufrecht zu halten. Zuvörderst hat der durchgreifende Mangel an Einheit, wovon das Werk behaftet ist, den freien innern Organismus des Ganzen gestört, und wir fühlen statt des lebendigen Fortschritts ein mühsam mechanisches Zusammenstellen von Partien und Elementen, die ursprünglich im Plane nicht zusammengedacht waren, und zu deren innerer Verarbeitung dem Dichter weder Genialität der Anschauung, noch bildende Macht der Phantasie genug verliehen war. Die erste Familienrichtung kämpft mit der späteren weltbürgerli-

chen, die Liebes- und Freundschaftshandlung mit der philanthropischen Staatsaktion, und vergebens mühet sich der Dichter ab, jene, die anfangs herrschte, dieser, die später eintrat, unterzuordnen. Und so entsteht denn ein unsicheres Schwanken, ein peinlicher Zwang, der sich besonders in dem Liebesverhältnisse zur Königin und in der Freundschaftsbeziehung zwischen Karlos und Posa bethätiget und diesen letzten, durch und durch auf das Edle angelegten Charakter in eine ganz falsche, zweideutige Stellung zu seinem prinzlichen Freunde bringt. Schiller selbst fühlte diesen Zwiespalt und spricht sich in seinem ersten Briefe über das Stück desfalls deutlich genug aus. Er gesteht, daß er zu dem vierten und fünften Akte „ein ganz anderes Herz" mitbrachte, als zu den drei ersten, die er doch nicht mehr ganz zu ändern vermochte, wodurch er sich dann genöthiget sah, „die zweite Hälfte der erstern so gut anzupassen, als er konnte." Zugleich meint er, daß er sich mit dem Stücke zu lange getragen habe, „da doch ein dramatisches Werk die Blüte eines einzigen Sommers seyn solle und könne." Von jenem Widerspruche der Elemente mußte nun natürliche Folge seyn, daß keins zu seiner rechten Darstellung kommen, an keins sich die eigentliche tragische Bedeutung und Wirkung knüpfen konnte, welche letztere deshalb auch in der That sehr geschwächt und unsicher blieb. Die Katastrophe ruhet auf keiner inneren Nothwendigkeit, ebensowenig als auf einer Hauptperson. Sie ist zwiespaltig wie die Richtung des Stückes selbst und betrifft den Posa und seine Sache so gut wie bald darauf den Karlos mit der seinigen. Es ist einerseits eine Katastrophe der philanthropischen Freiheitsidee, die durch den Tod des Ersten, und andererseits eine Katastrophe der Leidenschaft, welche durch die Übergabe des Prinzen an den Großinquisitor vollzogen wird. Dazu kommt, daß die erste nicht einmal mit innerer Nothwendigkeit erfolgt, da dieselbe leicht hätte vermieden werden können. Wollte aber der Dichter aus höheren Gründen den Posa für seine Idee fallen lassen, so mußte er eine andere Motivirung suchen, welche direkter mit der idealen Rolle des Mannes zusammenhing. Sein Tod ist hier ein ganz überflüssiger, indem er theils nicht rein für die Sache, worauf es ankommt, stattfindet, theils als Opfer für den Freund gar nicht nöthig ist. Außerdem macht das Meuchlerische dabei eine wenig erhabene Wirkung. Ein weiterer Mangel ist die ungewöhnliche

Breite des Stücks, welche es zu keiner koncentrirten und gerade fortschreitenden Entwickelung der Handlung kommen läßt, die doch zur rechten tragischen Wirkung wesentlich erfodert wird. Der Dichter schweift zu sehr in Nebenpartien ab, sucht zu viel Verwickelung, schreitet endlich in Reden und pathetischen Schilderungen zu weit über alles Maß hinaus und giebt in diesem Allen zu vielseitige Ableitungen von dem tragischen Hauptinteresse, als daß sich der Leser oder Hörer für eine ergreifende Rührung hinlänglich gesammelt finden könnte. Auch diesen Fehler scheint freilich der Dichter selbst empfunden zu haben, indem er gesteht, daß der Plan „für die Grenzen und Regeln eines dramatischen Werks" zu weitläuftig angelegt worden [1]). In Bezug auf diese undramatische Breite bemerkte schon Wieland sehr richtig: „Schiller's größter Fehler sey, daß er noch zu reich sey, zu viel sage, noch zu voll an Gedanken und Bildern sey, und sich noch nicht genug zum Herrn über seine Einbildungskraft und seinen Witz gemacht habe." Bedeutsam setzt er hinzu: „Fühlen, wann es genug ist, und aufhören können, auch das ist eine Kunst." Auch hat A. W. Schlegel Recht, wenn er „die Anlage bis zur epigrammatischen Spitzfindigkeit verwickelt" nennt [2]). Mit jener Breite der Darstellung, welche nur zu oft in wirkliche doktrinelle Vorträge ausartet, geht alle Frische und individuelle Lebensanschauung verloren, wofür ein oberflächlich-glänzendes Kolorit, die mundvolle Phrasenpracht, die sich nicht selten in ein wahrhaft leeres Geprahle verliert und in den Kathederton verirrt, keinen Ersatz bieten kann.

Fehlt es nun der Handlung an positiver Eigenthümlichkeit und innerem Lebenshauche, so ermangeln auch die Personen mehr oder weniger des individuellen Gepräges, welches freilich überall nur da möglich ist, wo die Charaktere auf dem Boden einer bestimmten Wirklichkeit stehen und aus der Mitte eines bestimmten Standpunktes, aus dem Geiste einer bestimmten Zeit und Nationalität entworfen sind. Der Dichter hat aber, wie wir gesehen, das Ganze zu sehr auf die Höhe der Allgemeinheit gestellt, als daß ihm eine

1) Briefe über Don Karlos. Brief 1.

2) Vgl. Wieland's Schreiben über das Fragment des Don Karlos im ersten Hefte der Rhein. Thalia in Gruber's Leben Wieland's, 2. Theil, Anhang. A. W. Schlegel, Vorles. über dramatische Kunst u. Literatur, 3. Theil, S. 409. 2. Ausg.

anschauliche Individualisirung hätte gelingen mögen; er läßt mehr den Begriff der Menschheit als die Menschen auftreten. Diese sind nicht viel Anderes als redende Automate, welche die Gedanken, die in den Fortschritt der Handlung sich verweben sollten, in abstrakter Rhetorik aussprechen. Mit der konkreten Wahrheit der Umstände geht auch die psychologische verloren und mit beiden dann die Wahrheit des Charakters selbst. „Nichts als das Wahre ist schön," können wir auch in dieser Hinsicht mit dem kritisirenden Wieland ausrufen, der schon in den Hauptpersonen des Stücks nur Karikaturen finden will. Schiller selbst dagegen meinte, wie er 1796, mit dem Wallenstein beschäftigt, schrieb, „er habe in Posa und Karlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht." Einzelnes mag freilich für den ersten Blick eine rühmliche Ausnahme machen. So erscheint König Philipp in manchem Zuge gut getroffen, obwohl die unmotivirte plötzliche Theilnahme an den Freiheitsideen Posa's, die ihn für einen Augenblick anwandelt, noch mehr die Art, wie er diesen in seinen Familienverhältnissen zum Vertrauten macht, nur zu sehr geeignet ist, den Mann in ein durchaus falsches, widersprechendes Licht zu stellen. Auch die Königin Elisabeth ist im Ganzen eine gelungene Figur, indem in ihr die königliche Haltung mit der der Geliebten nicht ohne Geschick verbunden erscheint, obgleich sie doch wiederum ihrerseits des individuellen Kerns entbehrt, mehr als einmal aus ihrer eigentlichen Rolle fällt und zu sehr in die des männlichen Kosmopoliten Posa übergeht. Selbst dem Großinquisitor mag man einiges Vergessen seines Standes nicht allzuhoch anrechnen und der Eboli ihre gegen Karlos in jeder Hinsicht zu weit getriebene Undelikatesse und grobe Intrigue nicht zu übel nehmen, da die Leidenschaft in ihr Manches entschuldigen kann. Wollen wir gegen dieses Alles auch noch so billig seyn, immer bleibt der Mangel an charakteristischem Gepräge ein Haupt- und Grundgebrechen der ganzen Dichtung, welches sich freilich an den beiden Hauptpersonen Karlos und Posa am offensten zu Tage legt. Was den Letzten zunächst angeht, so hat sich Schiller alle mögliche Mühe gegeben, ihn zu rechtfertigen und namentlich gegen den Vorwurf der zu weit getriebenen Idealisirung zu vertheidigen. Gervinus stimmt im Wesentlichen Schillern bei und meint, daß Keiner an diesem Charakter etwas ausstellen sollte, der nicht zuerst Schiller's

Rettung desselben verstanden und beseitiget habe[1]). Wir glauben, diese Rettung zu verstehen, und wissen die Gründe wohl zu würdigen, welche uns der Dichter in reichen Worten auseinanderlegt, ebenso erkennen wir die eigenthümlichen Verhältnisse der Zeit und die Analogien, worauf Gervinus hinweist, auch stellen wir keineswegs in Abrede, daß es Jugendcharaktere solchen Gepräges wohl geben könne, die, von herrschenden Zeitideen begeistert, zu dergleichen idealistischen Abstraktionen und verstiegenem Pathos sich hinaufschwingen; allein dieses Alles ist es auch mit nichten, was uns vorzugsweise tadelhaft erscheint, vielmehr nur die Art, wie es zur Darstellung gebracht wird und als eine Wirklichkeit vorgeführt erscheint. „An die Stelle eines Individuum's tritt bei ihm (d. h. bei seinem Posa) das ganze Geschlecht," sagt Schiller selbst, und gerade dieses, daß das Geschlecht das Individuum so ganz und gar verdrängt, ist der Punkt, den wir bezielen. Denn selbst jene enthusiastische Idealität, wie sehr sie in den Verhältnissen begründet seyn mag, muß vom Standpunkte der Poesie und Kunst irgendwie zu bestimmter Individualität koncentrirt werden. Von dieser aber fast keine Spur, wenn wir nicht Posa's Mangel an freundschaftlichem Edelmuthe, den er schon auf der hohen Schule zu Alkala gegen Karlos bewies, und den jesuitischen Idealismus, der die Freundschaft als bloßes Mittel gebraucht, das sein philanthropischer Zweck heiligen soll und den Freund in sophistischer Selbsttäuschung in die höchste Gefahr versetzt, für dergleichen ansehen wollen. Naiv genug muß Schiller das Mißliche der Sache hier selbst gestehen, aber seine Rechtfertigung ist so sophistisch wie die Handlungsweise seines Posa. Denn daß dieser von Anbeginn keine rechte Liebe für den Prinzen gehegt, kann jedenfalls hier nicht entschuldigen, und wenn Schiller am Ende bemerkt: „Fest und beharrlich geht der Marquis seinen kosmopolitischen Gang und Alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur etwas durch die Verbindung, in der es mit diesem hohen Gegenstande steht," so sagt er damit eben nur, daß demselben für dieses Ziel die Wege so ziemlich gleichgültig sind. Dieser Punkt bildet überhaupt in Posa's Charakter einen Widerspruch und in der Darstellung eine Widerwärtigkeit, die uns kein Räsonnement fortdemon-

1) A. a. O. II. S. 156.

striren kann. Im Übrigen hören wir mehr einen Professor des philosophischen Staatsrechts, als wir in ihm den Weltbürger mit Mark und Blut leiden und leben sehen. Wo er handelt, finden wir ihn ziemlich verkehrt, und wo er spricht, ist er ein Deklamator. Wir müssen daher im Wesentlichen von diesem Charakter immer sagen, was J. Paul von ihm sagt: „Glänzend und hoh wie ein Leuchtthurm." — Der Prinz Karlos ist von Anfang an in eine so unnatürliche Überspannung gesetzt, daß er vollends nirgends einen positiven Grund und Boden finden kann. Er ist etwas Abenteurer in der Liebe wie in der Freundschaft[1]), dort jedoch erträglicher als hier, wo sich die Überschwenglichkeit in der That mitunter bis zur Albernheit steigert. Man möchte sagen, er sey nichts als ein Wort, als eine sentimentale Redensart. Überhaupt gehen fast alle Personen des Stücks nicht sowohl auf echt erhabenem Kothurn einher, als sie auf unnatürlichen Stelzen vor uns hinstolziren; die ganze Tragödie aber ist so sehr über das Niveau und die anschauliche Bestimmtheit der Wirklichkeit hinausgerückt, daß die Poesie eine rechte durchgreifende Bedeutung nicht wohl finden kann. Dieses hindert übrigens nicht, die wahrhaft großartige Gesinnung, welche darin herrscht, freudig anzuerkennen. Es ist die sittliche Erhabenheit der Gedanken, welche allein schon dem Werke ewige Geltung sichert. Nehmen wir hinzu die vielen kraftvollen Sentenzen, die es zu einem schätzbaren Buche ideal-praktischer Erbauung machen, die Menge wohlgelungener, ergreifender Situationen, endlich die, wenn auch, wie eben bemerkt, für den einfach-hohen Sinn einer Tragödie zu üppige, überladene, oft bis zum Schwulst hinaufgetriebene, doch wieder in manchen Scenen bis zu wirklicher Schönheit ausgebildete Sprache; so wird dies Trauerspiel, trotz seiner poetischen Verfehltheit im Ganzen, immer ein achtbares Zeugniß geben von dem Streben des

1) Ob Schiller wohl an die Worte des Abbé Raynald gedacht hat, der in seiner Histoire du Stadthouderat von dem Prinzen Karlos sagt: „Il avoit un gout décidé pour les choses extraordinaires et singulières, qui font souvent les *aventuriers*." Daß übrigens der Don Karlos der eigentlichen Geschichte eben kein Muster von edler Gesinnung und Haltung war, wie ihn der Dichter Schiller und jener französische Historiker darstellen, ist durch neuere nähere Forschungen dargethan. Um sich indeß einen vollen Begriff von der ungeheuern Übertreibung in Schilderung der Charaktere wie im Ausdrucke zu bilden, muß man die ersten Akte vergleichen, wie sie vor der Umarbeitung in der Rheinischen Thalia erschienen. Vergl. auch Boas Nachträge, Bd. I.

vaterländischen Genius, sich aus den Fesseln fremder Autorität und aus der dämonischen Gewalt eigener Leidenschaft emporzuheben zu der Höhe, von welcher unsere Literatur mit dem Stolze des Bewußtseyns einer glücklichen, aber mühevollen Errungenschaft seit jener Zeit herabsehen darf.

Schon haben wir darauf hingewiesen, wie mit Don Karlos die beiden lyrischen Gedichte: „die Künstler" und „die Götter Griechenlands" in Absicht auf den Wendepunkt des poetischen Geschmacks zusammentreten. Beide tragen das Gepräge einer höheren Kunstbildung, einer selbsterrungenen Mäßigung, aus beiden spricht das Resultat einer näheren Befreundung mit der altklassischen Dichtung, und wir können dieselben von dieser Seite her, wie wir schon gethan, mit Gervinus recht wohl Göthe's Iphigenie und Tasso vergleichen, in denen ebenfalls, freilich in höherer und vollendeterer Weise, die Befreiung von der Macht des individuellen Dranges und der Eintritt in das Heiligthum stiller Schönheit gefeiert wird. Auch rücksichtlich der Ansichten stehen beide Gedichte bedeutsam an der Grenze des ersten Stadium's der Schiller'schen Musenthätigkeit. Der Abschluß mit den früheren religiösen Überzeugungen spricht sich bestimmt genug darin aus; sie sind gewissermaßen Scheidebriefe, die er seiner ererbten, durch den Zweifel allmälig gebrochenen Weltauffassung ausstellt. Der Mensch, den er gleich im Eingange „der Künstler" als frei gewordenen schildert, der „mit aufgeschlossenem Sinn, mit dem Palmenzweige in der Hand" an des Jahrhunderts Neige steht, ist unser Dichter selbst in dem Bewußtseyn männlich erkämpfter Selbstständigkeit, und in dem Worte:

„Frei durch Vernunft, stark durch Gesetze,"

wiederholt er das Thema, das er im Don Karlos mit so großem Aufwande enthusiastischer Beredtsamkeit des Weitern behandelt hatte. Ebenso enthält das Gedicht die bestimmte Erklärung des Grundsatzes hinsichtlich der ganzen folgenden Stellung und Richtung des Dichters, nämlich, Kultur und politische Freiheit auf dem Wege der Kunst und Poesie zu vermitteln und so zugleich auch Beide mit der Natur selbst in Einklang zu bringen[1]). In „den Göttern Griechenlands" wird

1) Schon haben wir darauf hingewiesen, wie in diesem Betracht das Gedicht die poetische Anticipation der Briefe über ästhetische Erziehung ist.

dieser Grundsatz nur konkreter, d. h. hier mit bestimmterer religiöser Farbe hingestellt. Dieses Gedicht ist die indirekte Feier des Siegs der Kunst über die Religion und das elegische Geständniß, daß dieser Sieg durch die christliche wie die philosophische Aufklärung der modernen Welt verkümmert werde. Die poetische Bedeutung beider Gedichte übrigens können wir vorzugsweise nur in der idealen Konception finden; in der Ausführung bemerkt man den Mangel an anschaulicher Unmittelbarkeit, welcher Schiller's lyrischen Gedichten überhaupt anklebt, und den er auch hier durch einen zu großen Aufwand rhetorischer Mittel zu ersetzen sucht. Besonders ist dieses der Fall in „den Künstlern," wo man von der Fülle und Breite der Darstellung schlechthin erdrückt wird, was uns den Genuß der vielen schönen Gedanken und reichen Beziehungen des Gedichts vielfach verleidet. Weniger vordrängend ist das oratorische Gewicht in „den Göttern Griechenlands," allein auch hier sollte doch das eigentliche Punktum lebendiger hervorspringen und sich mehr in einer entschiedenen, prägnanten Anschauung koncentriren, statt daß es in reflexiver Bildlichkeit bloß beschrieben und auseinandergelegt wird[1]). Im Übrigen blühet in beiden Dichtungen manche schöne Blume des Geistes, des Herzens und der Sprache. — Was die andern lyrischen Poesien Schiller's aus dieser Epoche angeht, so haben wir dieselben schon gelegentlich im Allgemeinen charakterisirt. Es findet sich im Ganzen wenig Bedeutendes darunter. Die Apostrophen an Laura sind zu dithyrambisch-naturalistisch, als daß sie, selbst in der verbesserten Gestalt, in welcher sie in den neuen Ausgaben vorliegen, ästhetisch gehaltvoll erscheinen könnten. Es ist nicht das Herz, welches uns seine Freuden und Schmerzen in einfachen Weisen singt, es ist die Wuth der Leidenschaft, die nach den grellsten Tönen zu greifen strebt. „Die Hymne an die Freude" mag uns durch ihre Begeisterung für das Wohl der Menschheit ansprechen, allein aus dem poetischen Gesichtspunkte kann sie es nicht. Zunächst verräth es wenig reinen Geschmack und geringe künstlerische Phantasie, daß in dem Gedichte alle Sorten menschlicher und anderer Wesen zusammengetrieben und um den Trinktisch versammelt werden, Todte, Kannibalen, Bösewichter, Lügenbrut, Wurm und

1) Ein Gedicht von Heine mit gleicher Überschrift ist von größerer lyrischer Frische, obwohl nicht von gleichem Ernste der Idee getragen.

Cherub sammt Seraph, am Ende noch selbst der gute Geist, dazu die Dekorationen des Hochgerichts, der Sterbebetten und des Leichentuchs neben dem Sternenzelte, den Sonnen und des Himmels prächt'gem Plane[1]). Schon J. Paul hat auf diesen seltsamen Mischmasch aufmerksam gemacht und treffend bemerkt, „daß in dem Gedichte aller mögliche Jammer zum Wegtrinken und Wegsingen eingeladen sey[2])." Auch hier keine lebendige Innerlichkeit, sondern äußerlicher Prunk, in welchen sich die Reflexion kleidet, um sich als Poesie darzustellen. Am klarsten wird uns dieses werden, wenn wir mit dem Gedichte das Göthe'sche Tischlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht, wie" vergleichen wollen. Hier ist Alles Lebenspuls, Alles Anschauung, Alles reinster konkretester Ausdruck einer in sich einigen Stimmung. „Die Resignation" enthält einzelne poetische Momente, welche indeß vor der Strenge und Kälte der Reflexion gleichfalls alsbald erstarren. Dazu kommt, daß die durchgreifende Zerrissenheit, die subjektive Verzweifelung der ästhetischen Freiheit keine Macht gestattet. Daß darin das „Schlachten" der Freude, wie einiges Andere, noch sehr stark an die Anthologie erinnert, mag nur nebenher angedeutet werden.

Fast gleich unbedeutend wie die lyrischen Produktionen Schiller's in diesem Stadium sind auch seine epischen oder erzählenden Arbeiten, welche sich in dem Geisterseher zu einer umfassenden Dichtung erheben wollen. Daß Schillern für die ganze epische Gattung die objektive Ruhe und Festigkeit fehlte, haben wir schon bemerkt. Sowie ihm daher die Geschichte nicht gelingen mochte, die in ihren Darstellungsprincipien mit der Epik auf gleicher Linie steht, und in deren Gebiete er gegen das Ende dieses Stadium's mit „der Geschichte des Abfalls der Niederlande" eine Stelle einzunehmen strebte, ebensowenig konnten seine epischen Versuche zu einer rechten poetischen Geltung gelangen. Bereits ist erwähnt, wie er, noch angehender Jüngling, schon an einen epischen Moses dachte, wie er später Friedrich II. zum Gegenstande eines Epos wählen wollte, an dessen Stelle dann wieder Gustav Adolph trat, bis zuletzt alle diese epischen Gestalten vor der dramatischen Persönlichkeit des Wallenstein zurückweichen mußten.

1) In den letzten Ausgaben ist die frühere Schlußstrophe, worin besonders die traurige Gesellschaft der Bösewichter, des Todes u. s. w. citirt wird, weggelassen.

2) Vorschule der Ästhetik III. S. 887.

ten. Schiller selbst kam noch frühzeitig genug zu der Überzeugung, daß die epische Bahn nicht die seinige sey. „Ich traue mir," schreibt er bald nach Vollendung des Don Karlos, „im Drama am allermeisten zu und ich weiß, worauf sich diese Zuversicht gründet." Mit seinen epischen Versuchen hing in dieser ersten Periode auch seine Neigung für Virgil zusammen, mit dem er sich viel beschäftigte, und zu dessen Übersetzung er sich mehrfach aufgelegt fand, wozu ihm Bürger's Übertragung des Homer Antrieb gab. Schon 1780 lieferte er im schwäbischen Magazin eine herametrische Probe [1]). Später, abermals angeregt vom Wetteifer mit Bürger, übertrug er mehrere Partien (die Zerstörung Troja's des zweiten Buchs und die Episode Dido des vierten Buchs) frei in achtzeiligen Jamben und ließ dieselben in der „neuen Thalia" 1792—94 erscheinen. Können wir auch seine Ansicht über den Vorzug dieser rhythmischen Form vor der herametrischen nicht theilen, so gestehen wir doch mit Vergnügen, daß jene Proben Schiller's, den Römer zu verdeutschen, in ihrer Art deswegen sehr verdienstlich sind, weil sie ein Muster geben, in was für Weise das Gedicht dem größeren gebildeten Publikum zugänglich gemacht werden kann; wie er denn auch nach eigener Bemerkung dabei die Absicht hatte, den alten Dichter eben bei jenem Publikum wieder in das Ansehn zu setzen, um welches ihn der frivole Geist der Blumauer'schen Muse gebracht hatte [2]).

Wenden wir uns zu den eigenen Produktionen Schiller's in diesem Gebiete zurück, so gehören die noch vorhandenen der novellistischen Seite an. Zunächst stehen einige kleinere poetische Erzählungen, welche indeß fast sämmtlich ohne allen poetischen Werth sind. Von „dem Spaziergange unter den Linden," ebenso von der Anekdote: „eine großmüthige Handlung aus der neuen Geschichte," sehen wir billig ganz ab; allein auch die zwei andern Erzählungen: „der Verbrecher aus verlorner Ehre" und „das Spiel des Schicksals" können auf ästhetische Bedeutung keinen Anspruch machen. Die erste bleibt, trotz dem, daß sie Tieck für eine schöne Novelle erklärt, doch im Ganzen auf dem prosaischen Boden eines bloßen psychologischen Beispiels stehen, während die andere sich als ein ähnliches Exempel der Fürstenlaune charakteri-

1) Vgl. Baas, Nachträge I.

2) Vorrede zu den Übersetzungen.

sirt. Von originaler Erfindung und poetischer Ausführung kann bei ihnen keine Rede seyn; sie sind gut stylisirte lebendige Darstellungen wahrer Geschichten, als welche sie auch Schiller selbst überschreibt.

Der Geisterseher, mit dem er sich auf das Feld des eigentlichen Romans begab, darf allerdings eine höhere Aufmerksamkeit von uns erwarten, obwohl er von seiner eigenen Hand nicht vollendet werden sollte. Derselbe fällt in die Jahre 1787 und 1788 und ist ganz eigentlich das Resultat einer bestimmten Zeitrichtung, indem er die Geheimnißtreibereien sammt der wundergläubigen Stimmung, welche damals vielfach herrschten und in deren Mittelpunkt sich der berüchtigte Cagliostro gestellt hatte, als Stoff und Gegenstand enthält. Schon bei Gelegenheit des Göthe'schen Groß-Kophta, der auf gleichem Grunde ruhet, haben wir diese Verhältnisse berührt. Rosenkreuzerei, Freimaurerei, Illuminatismus und der darauf in Beziehung stehende im Geheim sich umtreibende Jesuitismus, wie uns das Alles in Nicolai's bekannter Reise des Breitesten vorgetragen wird, bewegten, zumal im südlichen Deutschland, die Gemüther der gebildeten wie ungebildeten Menge. Schiller wollte nun versuchen, sich dieser Erscheinung poetisch zu bemächtigen, und so entstand in ihm die Idee zu dem Romane. Dieser erschien zuerst in der Thalia, wurde aber nur bis zum zweiten Theile fortgeführt. Auf der Spitze der Verwickelung unterbrochen, hatte das Buch die Erwartung des leselustigen Publikum's in die äußerste Spannung versetzt, welche weiter zu befriedigen der Dichter nicht aufgelegt war, theils und wohl vorzüglich, weil der Gegenstand selbst ihm nicht mehr zusagte, indem er inzwischen den geschichtlichen Studien sich eifrigst zugewandt hatte, theils weil, wie er selbst angiebt, die bloß stoffliche Neugier des Publikum's, der er nicht fröhnen mochte, ihn verdroß. Vielleicht mochte er auch fühlen, daß er den Plan nicht mit gleichem Interesse ausführen konnte, nachdem er bereits im ersten Theile die bezüglichen poetischen Motive und Mittel ziemlich erschöpft hatte. Ähnliches sehen wir später bei Novalis, der wohl aus einem gleichen Grunde seinen Ofterdingen nicht vollendete. Was nun die poetische Seite des Romans angeht, so wollen wir zuerst rühmen, daß Schiller mit zutreffendem Takte den Gegenstand gewählt, daß er den Plan mit ungewöhnlicher Kunst angelegt, mit geschickter

Hand Verhältnisse und Umstände benutzt hat, um seine Grundidee auszuführen und zu zeigen, wie ein an und für sich guter, aber von der Selbstständigkeit des Denkens und Wollens verlassener Mensch (der Prinz) sich gegen die Künste des Betrugs und die Ränke proselytensüchtiger Propaganda nicht behaupten kann. Zugleich sind die Schleichwege der Intrigue, die feine Mechanik des sogenannten Jesuitismus auf anschauliche Weise dargelegt, die ganze mystische Tagestreiberei von damals aber lebendigst vergegenwärtiget. Auch ist der Fortschritt in der Verführung des Prinzen, sein Heraustreten aus der protestantisch-orthodoxen Glaubensschwärmerei, sein Durchgang durch die Skepsis, dann der gänzliche Abfall von allem Glauben und die Hingebung an die Freigeisterei des Denkens wie des Lebens, endlich sein Übertritt zur römischen Kirche im Allgemeinen gut dargestellt. Dennoch ist das Werk als Roman verfehlt. Der dramatische Drang überwältiget die Ruhe der Entwickelung und den objektiven Gang der Handlung in so hohem Grade, daß eine epische Übersichtlichkeit nicht möglich wird. Wenn Göthe Recht hat, daß die Romane in Briefen völlig dramatisch sind; so muß sich auch die steigende dramatische Haltung dieses Romans darin bethätigen, daß das zweite Buch ganz in der Briefform aufgeht. Die psychologische Motivirung, obwohl bezielt, kann bei der drangvollen Bewegung nicht bedeutsam genug hervorgebildet werden, sowie denn die ganze Hast der Darstellung keine epische Anschauung gestattet. Die Sprache, wenngleich durch natürliche Lebendigkeit anziehend genug, strebt doch ihrerseits durch Eile und Kürze zusehr in den dramatischen Dialog hinüber, als daß sie dem Standpunkte, auf welchen es hier ankommt, angemessen seyn könnte. Sie reißt fort, läßt den Leser kaum zur Besinnung kommen und ermüdet zuletzt durch die Jagd, womit sie forttreibt. Kurz, Schiller giebt in diesem Romane eben den thatsächlichen Beweis seines Unvermögens im Fache der epischen Dichtung.

Daß übrigens der Gegenstand der Zeit zusagte, beweisen außer den unbefugten Fortsetzungsversuchen die vielen Nachahmungen, unter denen die „schwarzen Brüder" von Zschokke deswegen besonders hervorgehoben werden mögen, weil wir denselben Verfasser in seinem Abällino schon als Nachahmer von Schiller's Räubern bemerkt haben.

Mit Schiller's Anstellung in Jena begann für ihn eine neue Periode der Bildung und literarischen Thätigkeit. Schon haben wir auf diesen Wendepunkt seines Lebens hingewiesen, der, indem er den Sturm der Leidenschaft und die heimatslosen Irren beschloß, zugleich den Anfang strengerer Zucht des Denkens und Wollens, die intensivere Reflexion auf sein Selbst, überhaupt die ernstlichere Vertiefung in sein eigenstes Wesen bezeichnet. Von 1789 bis 1795 dauerte diese Epoche, welche dem Dichter des Schönen, des Bildenden und Erhebenden freilich Manches bot, aber ihn auch mit schweren Prüfungen bedenken wollte. Eine feste Anstellung, ein bestimmtes Amt, die mit beiden verbundene Nöthigung zu gesammeltem wissenschaftlichem Studium, Ehe und ein reicher Kreis befreundeter, literarisch gewichtiger Männer, Alles trug dazu bei, die Kraft des persönlichen Dranges von der ausschweifenden Willkür mehr und mehr zu befreien und zum Bewußtseyn der Selbstständigkeit ihres geistigen Gehalts zu erheben. Gerade, als in Jena die Sonne der deutschen Wissenschaft am höchsten stand, durfte Schiller sich ihrer wohlthätigen und förderlichen Strahlen erfreuen. Aber auch mit seltner Anstrengung, mit gewissenhaftester Treue suchte der Dichter Alles zu benutzen, was ihm die neue Lage so reichlich bot. Nicht immer frei von Sorgen, durch eine hartnäckige Krankheit gedrückt, rang er, wie ein tragischer Held, der Idee, die ihm vorschwebte und ihn erfüllte, unabläßig nach. Dabei suchte er wohl zu oft, was ihm die Natur an leiblicher Kraft versagte, durch künstliche Erregungsmittel zu ersetzen. Durch dieses Alles geschah es, daß das Jahr 1791, wo ihn mitten in den anstrengendsten Studien eine gefährliche Brustkrankheit ergriff, der Anfang eines Leidens werden sollte, das erst mit dem Tode endete. Seit diesem Angriffe auf seine Gesundheit überwog die Zahl der kranken Tage, und nur einer so hohen sittlichen Willensstärke, wie sie Schillern eignete, konnte es gelingen, der körperlichen Feindschaft zum Trotz das Höchste im Geistigen zu erringen. Das Wichtigste aber war, daß aus der Mitte jener den Dichter umgebenden Bildungsstrahlen die Philosophie wie der Feuerkern hervorleuchtete, und daß es gerade die Kant'sche seyn mußte, indem diese in ihrem Principe das Princip der Schiller'schen Persönlichkeit und Dichtung selbst so bedeutsam hegte und trug. Reinhold hatte eben das Heiligthum derselben aufgeschlossen und in Jena begonnen, ihre tiefen Räth-

sel einer geistig strebsamen Jugend, die aus allen Ländern Deutschlands und noch weiter her sich zu seinen Vorlesungen drängte, verständlich zu lösen. Mit all der Energie, die Schillern eignete, warf er sich nun auf diese Seite hin. Besonders war es, wie er 1791 an Körner schreibt, die Kant'sche Kritik der Urtheilskraft, „die ihn durch ihren neuen, lichtvollen, geistreichen Inhalt hinriß." Er will, nach einem späteren Briefe an denselben Freund (1792), „nicht eher ruhen, bis er diese Materie durchdrungen hat, und sie unter seinen Händen etwas geworden ist." Was sie so aber ward, beweisen besonders seine „Briefe über die ästhetische Erziehung" und die Abhandlung über „die naive und sentimentalische Dichtung [1])." Wir nehmen nun keinen Anstand, zu behaupten, daß für Schiller gerade diese strenge philosophische Läuterung nöthig war, wenn er zum rechten Selbstverständnisse kommen sollte. Jeder Mensch, das Genie vorweg, leistet nur insofern Tüchtiges, wirkt nur insofern auf Zeit und Menschheit ein, als er das Menschliche auf dem Grunde seines wahren Selbst vollzieht. Schiller's Selbst aber ruhete in dem Ernste des subjektiven Willens, in der idealen Freiheit des Persönlichen. Kant's Philosophie drehet sich ganz um diesen Punkt. Mit ungewöhnlicher Kraft des Denkens stellte der große Königsberger Weise das Ich in die Mitte aller Dinge, theoretisch mit seinen Formen und Kategorien, praktisch mit seinem reinen Wollen und der absoluten Pflicht. An diese Philosophie lehnte dann Schiller auch seine weiteren geschichtlichen Studien an, und erst auf dem gemeinschaftlichen Boden beider erschloß sich ihm in der That das Geheimniß seines eigenen innersten Selbst. Man hat wohl behauptet, daß ihm diese wissenschaftliche Beschäftigung eher geschadet als genützt, indem sie ihn von poetischer Thätigkeit abgelenkt, und selbst Göthe deutet bei Eckermann auf dergleichen hin, obwohl er früher die Sache anders angesehen. Allein es verhält sich damit ebenso, wie mit dem Tadel, den man über des Letztern früheres Leben in Weimar

1) Als er 1792 einen neuen harten Anfall von Brustkrämpfen erleiden mußte, der ihn dem Tode nahe brachte, und er seine Freunde zu sich kommen lassen wollte, damit sie sehen möchten, wie man ruhig sterben könnte, las ihm seine Schwägerin, nachherige K. v. Wolzogen, aus Kant's Kritik der Urtheilskraft die Stellen vor, welche auf die Unsterblichkeit hindeuten, und der Lichtstrahl aus der Seele des großen ruhigen Weisen schien beruhigend in seine eigene Seele einzugehen. Vgl. Schiller's Leben S. 229. Supplem. 1845.

ausgesprochen. Das Eine wie das Andere waren Durchgangspunkte, Reinigungsfeuer, wie sie in ihrer Art für Beide paßten. Mit Recht bemerkt darüber Fr. Schlegel: „Im Zweifel befangen war Schiller schon früher, und die innere Befriedigung eines solchen Geistes muß doch immer als das Erste gelten und ist wichtiger als alle äußere Kunstübung [1])." Ähnliches meint auch Göthe, indem er gegen Schiller äußert, daß er eine Art „analytische Periode" gehabt haben müsse, wo er durch Theilung und Trennung zum Ganzen gestrebt, wo seine Natur gleichsam mit sich zerfallen war und sich durch Kunst und Wissenschaft wiederherzustellen suchte. Auf diese Weise, glaubt er, habe er sich eine zweite Jugend errungen und zwar eine Jugend der Götter und unsterblich wie diese [2]). Näher noch kann man Schiller's Jena'sche Epoche mit Göthe's Reise nach Italien, und seine philosophischen Studien mit den naturwissenschaftlichen und den Kunststudien des Letzteren in Vergleichung bringen. Göthe, seiner Natur nach gegenständlichem Denken und objektiver Plastik zugewiesen, mußte durch gleiche gegenständliche Bildungsmittel sich mit sich verständigen und auf die Höhe seines Wirkens stellen, Schiller, das Genie der subjektiven Energie, der Priester der idealen Freiheit, konnte nur dadurch recht zu sich selber kommen, daß er den Proceß des Subjekts in sich, auf dem Wege des spekulativen Denkens vollzog. Auf das bischen Grübelei, die ihm dabei nicht ganz fremd bleiben sollte, dürfte wohl kein allzugroßes Gewicht zu legen seyn. Genug, die Philosophie vollendete in Schiller den Mann und Dichter, und diese Vollendung beider zusammt ist es, wodurch er den Preis der Unsterblichkeit gewonnen hat. Manche andere Gunst des Schicksals, die ihm in dieser Zeit und Lage begegnete, half ihm auf dem schweren Wege fort, auf welchem er wohl hin und wieder müde wurde, aber nie erlag. Wir rechnen dahin die freundschaftlich-geselligen Verhältnisse, in denen er in Jena lebte, und die von gelehrten Männern wie geistreichen Frauen gebildet wurden. Ein angenehmer Kreis von Hausfreunden, die zum Theil an seinem Tische zu Mittag aßen, erheiterte ihn und hielt seinen Geist fortwährend in lebendiger Stimmung. Besonders waren es in diesem Kreise Fischenich und Niethammer, mit denen er über

1) Vorlesungen über die Literatur II. S. 319.
2) Briefwechs. III. S. 9.

die Kant'sche Philosophie verhandelte. Jener bewies nach des Dichters Tode den Hinterbliebenen die edelste Freundschaft. Sein Verhältniß zu dem Verstorbenen und seiner Familie war das der reinsten Freundschaft [1]). Von Schiller's Zuhörern schloß sich ihm Novalis am engsten an. Am nachhaltigsten in geistiger Hinsicht wirkte indeß W. v. Humboldt auf ihn, der mit seiner Familie 1794 nach Jena zog und Schiller's täglicher Umgang wurde. Dieser reich- und tiefgebildete, wissenschaftlich tüchtige und hochgesinnte Mann, der mehr als irgend ein Anderer Schiller's philosophische und ästhetisch-ideale Ansichten theilte, hat zur Feststellung seines klassisch-poetischen Standpunkts nächst dem späteren Verkehre mit Göthe am meisten beigetragen. Er ersetzte ihm auch soviel möglich den Mangel an griechischer Sprachkenntniß und blieb ihm in Allem ein geistverwandter, treuer Genosse auf dem steilen Pfade seiner Fortbildung und Wissenschaft [2]). Schiller mochte sich daher, wie er an ihn 1795 schreibt, bei seiner Abwesenheit wohl vereinsamt fühlen; wie er denn, nach dessen gänzlichem Abgange von Jena und seiner Abreise nach Italien (1797) den Gedanken faßte, nach Weimar überzusiedeln, was er freilich erst zwei Jahre später ausführte. Das, was Beide so innig verband, war eben die gleiche ideale Strebung. Der Maßstab der Dinge lag dem Einen wie dem Andern in den Ideen. „Am Ende," schreibt Schiller noch 1805 an Humboldt, „sind wir ja Beide Idealisten und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, daß die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge." Zwei Jahre zuvor hatte ihm dagegen Humboldt von Rom aus geschrieben (1803), daß ihm „die Ideen das Höchste in der Welt" seyen und bleiben. Diesen habe er gelebt und ihnen werde er sich ewig treu erweisen. Gleich seinem poetischen Freunde hatte er sich auf den kosmopolitischen Standpunkt des Reinmenschlichen erhoben und noch in seinem letzten Hauptwerke

1) Vgl. Andenken an B. Fischenich. Meist aus Briefen von Schiller und seiner Gattin an ihn. Herausgeg. v. Dr. Hennes. Stuttg. u. Tüb., 1842.

2) Sehr anziehend und belehrend zugleich ist der Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt. In der Vorerinnerung zu demselben hat dieser eine ansprechende Charakteristik Schiller's und seiner Geistesentwickelung gegeben. Treffend und anschaulich hat Varnhagen von Ense in seiner Galerie von Bildnissen das Verhältniß zwischen der Schiller'schen und Humboldt'schen Familie angedeutet.

„über die Kawi-Sprache" spricht er diesen schönen Glauben auf das Edelste aus. Nicht geringe Tröstung und Ermunterung sollte Schillern auch durch die liberale Unterstützung werden, die er unter Vermittelung des bekannten dänisch-deutschen Dichters Baggesen von dem Herzog von Augustenburg und dem dänischen Minister Grafen Schimmelmann erhielt. Nicht bloß die Gabe als solche, sondern zugleich die hohe Anerkennung seines Genius war es, welche den durch körperliches Leiden hartbedrängten Dichter mächtig emporhob [1]). Anderes aus dieser Zeit, z. B. den Besuch in's Vaterland (1793), übergehen wir, um nur noch zu erwähnen, daß er 1795, wo er eben in die bedeutsame Freundschaft mit Göthe und in die neue Phase seiner poetisch-klassischen Thätigkeit getreten war, einen Ruf nach Tübingen bekam, den er aber theils aus Dankbarkeit gegen seinen Herzog und sein neues Vaterland, theils auch wohl deswegen ablehnte, weil das akademische Lehramt wegen der positiven Ansprüche an seine Thätigkeit ihm überhaupt nicht recht zusagte, wie wir solches gleich beim Eintritte in dasselbe von ihm zu vernehmen haben. Er meinte damals, daß ihn „der heillose Katheder" um die Freuden seiner Freiheit bringen dürfe. Der Abschied von „den schönen freundlichen Musen" fiel ihm schwer, und er fürchtete, sie möchten später auf sein Rufen nicht wieder zu ihm zurückkehren, worin er sich nun freilich hinsichtlich dieser ihm so treuen Freundinnen glücklicher Weise täuschte [2]).

Mit jenen Jahren des wissenschaftlichen Kampfes und des Ringens nach freier Selbstverständigung fiel äußerlich die französische Revolution zusammen. Schiller hatte, wie wir bemerkt, zu ihr in seinen vier ersten Trauerspielen gleichsam die poetische Vorrede geliefert, was auch die französische Republik später durch Übersendung ihres Ehrenbürgerrechts an ihn dankbarlichst anerkannte. Mit dem Jahre 1789 war Schiller auf die wissenschaftliche Rennbahn in Jena getreten, mit dem Jahre 1795 kehrte er zur Poesie zurück. „Wie einem wohlgesitteten Menschen die Erziehung zur Natur wird," so hatte er sich in dieser Zeit „die Kunstmäßig-

1) Beide Männer sicherten Schiller zur Herstellung seiner Gesundheit auf drei Jahre eine jährliche Pension von 1000 Thalern zu. Daß auch unserm Klopstock von Dänemark aus eine ähnliche Unterstützung zugekommen, ist bekannt.

2) Vgl. Schiller's Leben von Karoline v. Wolzogen I.

keit zur Natur" machen wollen. Seine Phantasie setzte sich seitdem „keine andern als freiwillige Schranken." Dasselbe hatte in derselben Zeit auch jene große Volkskrise ungefähr an sich erreicht. Die demagogische Bewegung war beschwichtigt, und die Ordnung des Gesetzes hatte die Anarchie in ihre Schranken zurückgeführt. Das Jahr 1795 erscheint auch hier gewissermaßen entscheidend. Daß nun Schiller von dieser politischen Parallele berührt werden mußte, daß er eine geschichtliche That freudig begrüßen mochte, die sein poetisches Freiheitswort zur wirklichen Wahrheit zu machen versprach, läßt sich wohl begreifen, ebensowohl aber auch nach dem, was wir über Schiller's subjektiven Freiheitsidealismus gesagt, daß er nicht geeignet war, in die eigentliche Tiefe jener kritischen Selbsthilfe einer großen Nation und durch sie der ganzen Menschheit einzugehen. Wie er die Geschichte überhaupt mehr nur für die Phantasie auffaßte als in ihrem eigenen Sinne, so blieb er auch vor der Werkstatt, in welcher der Weltgeist eine neue Zukunft schaffen wollte, stehen, ohne in des Werkes innerstes Getriebe einzudringen. Obgleich also seinem ganzen Wesen und Streben nach auf dem Boden der Revolution vor der Revolution selber stehend, obgleich von Anfang an der begeisterte Prediger der Grundsätze dieser mächtigen Weltlehre, der er im Don Karlos die offenste Sprache geliehen, fühlte er sich doch durch die Art der revolutionären Praxis zurückgeschreckt und, ohne die Sache selbst eben zu verlassen, fand er seine idealen Hoffnungen auf Seiten der Franzosen getäuscht. Er glaubte, daß es unmöglich sey, von einer Gesellschaft von sechshundert Menschen, wie die der Nationalversammlung, etwas Vernünftiges zu erwarten. Er hielt diese Revolution mehr für eine Wirkung der Leidenschaft als für das Resultat echter Freiheitsideen, obschon er nicht leugnete, daß durch sie manche bessere politische Ansichten zur öffentlichen Sprache gebracht wurden. Die eigentlichen Principien einer wahrhaft glücklichen, bürgerlichen Verfassung suchte er bis dahin nur noch in Kant's Kritik der reinen Vernunft. Mit prophetischen Worten sagte er voraus, was zehn Jahre später durch Napoleon's Thronbesteigung sich bestätigte. Bald, meinte er nämlich, werde die französische Republik zerfallen, ein geistvoller, kräftiger Mann werde auftreten, der sich nicht nur zum Herrn von Frankreich, sondern auch vielleicht von einem großen

Theile Europa's machen werde [1]). So blieb denn auch Schillern gegenüber Georg Forster der Einzige, der verstand, was die Geschichte wollte, und nicht verstummte vor der Gewalt, mit der sie zu ihrem Ziele sich bewegte. Daß Schiller sich später in den Xenien mit seinem poetischen Freunde an diesem Namen vergreifen und des edelsten Mannes ungebeugten Freiheitsmuth epigrammatisch belächeln mochte, ist kein Lorbeerblatt in seinem Dichterkranze und beweist nur, daß er der Revolution wohl vorspielen konnte, mit ihr aber das große Spiel auszuspielen nicht berufen war. Da nun auch seine brieflichen Äußerungen über sie mit so großer Enthaltsamkeit schweigen, so liegt darin nur ein Zeugniß mehr, daß sein Herz dabei nicht allzusehr betheiligt seyn mochte. Nur die Ehre bleibt ihm, nicht wie die meisten Andern, welche wie Klopstock in dithyrambischer Begeisterung das mächtige Ereigniß begrüßten, den Gruß in Verwünschung verkehrt, oder wie Göthe mit seichter Parodie den tieftragischen Geist desselben beleidigt zu haben. Die Sache, wofür das Nachbarvolk sich begeisterte und wofür es kämpfte und litt, blieb ihm immer theuer. Sein Tell ist das unvergängliche Siegel, welches er seiner Freiheitsgesinnung aufdrückte. Schiller aber war zu sehr kosmopolitischer Republikaner, als daß ihn die nationelle Politik und ihr Schicksal ausschließlich hätte erfüllen mögen. Wie er sich übrigens von seinem Standpunkte aus eigentlich gegen die Revolution verhielt, beweist am klarsten eine Stelle in seinen Briefen über ästhetische Erziehung, deren wir schon oben gedacht, und worin eben nur das kosmopolitische Moment hervorgehoben wird. Ebenso charakteristisch lautet, was er in der Ankündigung der Horen sagt, daß es Bedürfniß sey, „durch ein allgemeines höheres Interesse an dem, was rein menschlich ist, die Gemüther wieder in Freiheit zu setzen und die politisch getheilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen." Wenn er bei dem Processe Ludwig's XVI. eine Denkschrift an den Konvent zu richten die Absicht hatte, um den unglücklichen Monarchen zu vertheidigen, so ist dieses ein weiterer Zug seiner edelsten Gesinnung und Willenskraft. Die Ansicht, daß Frankreich nur

1) K. v. Wolzogen a. a. O. II. und Schiller's Leben, Stuttg. u. Tüb. 1845.

durch eine Diktatur recht zu sich selber kommen könne, die er mi
Wieland theilte, konnte ihn doch mit dem späteren Diktator selbs
nicht befreunden. Bonaparte war nicht der Held seiner Gesinnung
und seiner Seele.

Fragen wir uns nun, was Schiller in dieser Periode wis
senschaftlicher Arbeit geleistet, so haben wir vor Allem die Bemü
hungen um die ästhetische Theorie besonders hervorzuheben. Wie
wir schon bemerkt, „philosophirte er über die Theorie der Aus
übung wegen" und „die Kritik sollte ihm den Schaden ersetzen,
welchen sie ihm zugefügt." Der Punkt seiner ästhetisch-theoreti
schen Selbstverständigung war daher auch im Ganzen Schlußpunkt
seiner Wissenschaft. Die mehrerwähnten Abhandlungen über „die
ästhetische Erziehung des Menschen" und über „die naive und sen
timentalische Dichtung," welche beide 1795 in den Horen erschie
nen [1]), enthalten das Resultat seiner bezüglichen Strebungen.
Mit diesen beiden Schriften hat er unsere neue Ästhetik auf den
wissenschaftlichen Standpunkt gestellt, auf welchem sie dem Wesen
nach bis jetzt stehen geblieben ist. Schiller führte die Kant'schen
Grundideen über das Schöne und die Kunst, denen bereits Les
sing vernehmlich präludirt hatte, auf die Höhe ihrer Entfaltung,
indem er hauptsächlich darauf hinarbeitete, die formale Abstrak
tion jenes Philosophen mit der realen Gegenständlichkeit der Na
tur und Geschichte in Verbindung zu bringen und für Beide den
angemessenen Einheitspunkt zu gewinnen. Sein ästhetisches Pro
blem war die Vermittelung des Subjekts mit dem Ob
jekte in der Kunst. Er setzte dieses theoretische Vermitteln
noch einige Zeit in dem Briefwechsel mit Göthe fort, dessen poeti

1) Die letzte Abhandlung erschien nur theilweise in den Horen von 1795; sie wurde in den von 1796 fortgesetzt. Beide aber waren unter dem Einflusse von Humboldt und Fichte überarbeitet worden. Überhaupt aber enthielt der Jahrgang der Horen von 1795 Mehreres von Schiller, was diesen Gegenstand betrifft. Auch fällt in diese Zeit (1794) die Recension Schiller's über Matthisson's Gedichte (in der allgem. Literaturzeitung). Sie ist in vieler Hinsicht billiger, als die über die Bürger'schen Gedichte (1791, ebendas.), in welcher er, obwohl im Ganzen wahr, doch ein oder anderes zu scharfe Wort vom Standpunkte seiner damaligen idealen Subjektivität ausgesprochen hat. Göthe's Egmont hatte er schon 1788 beurtheilt. Hier bemerkt man freilich im Ganzen noch sehr den Mangel an unbefangener ästhetischer Auffassung; einige Punkte sind indeß richtig getroffen und deutlich angestrichen worden.

scher Realismus endlich seiner Betrachtung abschließend zu Hilfe kam. Mehrere Aufsätze in der neuen Thalia legen uns den Proceß seiner philosophisch-ästhetischen Fortbildung vor Augen. Wir sehen, wie er in den ersten Abhandlungen über „den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" und über „die tragische Kunst" noch ganz auf der Stelle des rigoristischen subjektiven freien Willens steht. Diese Abhandlungen gab der erste Band jener Zeitschrift (1792). Der Aufsatz über „das Erhabene," der in demselben Bande erschien, geht auch wenig über Kant hinaus. Schiller gab ihn später in veränderter Gestalt in seinen kleinern prosaischen Schriften von neuem heraus. In allen diesen Abhandlungen begegnen wir dem Principe, welches er seinen Tragödien insgesammt zum Grunde legte. Es ist das Princip des Kampfes der persönlichen Freiheit mit der Nothwendigkeit des Natürlichen. In der Schrift über Anmuth und Würde legt er das Verhältniß der sittlichen Macht und der Sinnlichkeit bestimmter auseinander, und wir sehen ihn hier schon auf dem Wege der näheren Vermittelung Beider, die er später weiter verfolgte, und in deren Vollendung er das wahre Musterbild der Menschheit erblickte. In dieser Richtung mußte er sich nun wohl mehr und mehr von dem extremen Idealismus Kant's entfernen, dem er sich hier sogar schon polemisch gegenüberstellt, ohne sich jedoch in die reine frische Natur selbst versetzen zu können. Göthe meint daher, daß dieser letzteren in dem Aufsatze noch zu sehr Unrecht geschehe, und daß Schiller, der ihr doch selbst soviel verdanke, diese gute Mutter undankbar „mit zu harten Worten" behandle, worauf wir schon oben hingewiesen haben. Inzwischen war Schiller auf diesen Vorstufen allmählich zu dem Ausgleichungspunkte beider Seiten hinaufgestiegen, und wir erblicken ihn eben in den beiden vorgenannten Abhandlungen über die ästhetische Erziehung und über das Naive und Sentimentalische auf der eigentlichen Höhe des Bewußtseyns jenes vermittelten Gegensatzes. In den Briefen über die ästhetische Erziehung verfährt er etwas spitzfindiger als billig; man merkt der philosophischen Entwickelung oft den Zwang an, der von der Analyse herrührt, welche Schiller hier besonders geltend machen wollte. Daß dieses Mühen um philosophische Genauigkeit ihn überhaupt in seinen meisten prosaischen Aufsätzen aus dieser Zeit zu einer gewissen Kälte

und abgezirkelten Eleganz führen mochte, kann man zugeben, ohne doch mit A. W. Schlegel zu behaupten, daß diese Eleganz in den Briefen über ästhetische Erziehung „in die äußerste Erstorbenheit" übergegangen sey [1]). Wie Schiller in diesen Briefen die Frage über das Verhältniß des freien Subjekts und seiner sinnlichen Bestimmtheit zu ihrem Abschlusse führte, die Dichtung durch die Philosophie auf ihr rechtes Bewußtseyn bringen wollte, haben wir schon angedeutet. Daß er zugleich die Politik einmischen und den Staat mit der ästhetischen Freiheit in Beziehung setzen mochte, war die Folge der Zeitstellung, in welcher diese Probleme, und zwar besonders in Schiller's unmittelbarer Nähe von Fichte, verhandelt wurden. Indem er jene Briefe an den nicht bloß gegen ihn durch materielle Unterstützung, sondern auch in politischer Hinsicht über seinen Stand hinaus liberalen Herzog Chr. Fr. v. Holstein Augustenburg richtete, gab er ihnen eine Art persönliches Interesse. Die Widmung oder vielmehr der erste Brief ist insofern besonders bemerkenswerth, als Schiller darin erklärt, daß es wesentlich Kant'sche Grundsätze seyen, auf denen die folgenden Betrachtungen ruhen. Auch meint er, daß, wenngleich nicht die Philosophen, doch die Menschen über die praktischen Ideen Kant's stets einig gewesen seyen. Es bestätiget dieses, was wir gleich anfangs von Schiller behauptet, daß er nämlich sein ganzes Leben hindurch dem Grunde nach auf diesem Standpunkte sich gehalten, den jener Philosoph ihm freilich erst zum rechten Bewußtseyn brachte. Kant's Philosophie war Schiller's Italien. — Frischer und sicherern Schritts bewegt sich der Gedanke und die Darstellung in der andern Abhandlung. Der Verfasser begiebt sich hier mit der philosophischen Idee auf den Boden der Literaturgeschichte und gewinnt dadurch die Möglichkeit einer größeren konkreten Beleuchtung seiner theoretischen Grundsätze. Mit vollem Rechte hebt auch Göthe diese Schrift als die vorzüglichere hervor und schreibt ihr namentlich das Verdienst zu, den ersten Grund zur neuen Ästhetik gelegt zu haben. In ihr bezeichnet Schiller ziemlich glücklich die Stelle, auf welcher das Antike (Hellenische) und das Moderne (Romantische) sich begegnen und trennen zugleich. Von ihr datirt die ganze neue Regsamkeit unserer Literatur, in ihr liegen alle Keime

1) Kritische Schriften, Thl. II. S. 4.

zu den mannichfaltigen Formen, in denen diese sich seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts bewegt, sowie die vielseitigsten Anknüpfungspunkte für all die Richtungen, in die sie seitdem auseinanderging. Jene Schrift ist das theoretisch-kritische Denkmal, welches der Dichter dem poetischen Geiste setzte, welchem er von da an huldigte, und den sein poetischer Mitstreiter in klassischer Vollendung längst erreicht hatte. Auf dem Grunde derselben, die auch viele treffliche Urtheile über literarische Einzelheiten enthält, erhebt sich eigentlich die gemeinsame Thätigkeit der beiden außerordentlichen Männer. Sie führte Schillern vorzüglich zu Göthe hinüber, und dieser fand in ihr die Brücke, auf der sie bei aller dauernden Verschiedenheit ihrer Richtungen sich doch freundlich begegnen konnten. Die Vermählung der griechisch-klassischen und der deutsch-romantischen Muse war es, worauf das Genie Beider mit entschiedenem Bewußtseyn sich seitdem fortwährend richtete, wobei freilich Göthe mehr die antike Seite vertrat, während Schiller der Romantik näher blieb.

Daß in diese Zeit mehrere historische Arbeiten, namentlich die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs fallen, braucht bloß angedeutet zu werden. Dieses letztere Werk, welches zuerst in dem historischen Kalender für Damen (1791—1793) erschien, verhält sich ebenso zu der Tragödie Wallenstein, wie die Geschichte des Abfalls der Niederlande zu Don Karlos. In beiden Werken ist der poetische Zweck der herrschende, der historische der untergeordnete. Schon haben wir aus diesem Gesichtspunkte über Schiller's historische Kunst im Allgemeinen geredet und auch auf den dreißigjährigen Krieg einen gelegentlichen Blick geworfen. Wir geben gern zu, daß durch seine Geschichtsdarstellung überhaupt und durch diese Arbeit insbesondere eine freiere geschichtliche Auffassung vermittelt, und dadurch nach einer Seite hin ein wirklicher Fortschritt in unserer historischen Literatur veranlaßt worden ist. Ebensowenig aber darf auch geleugnet werden, daß diese Art gleichmäßig zu viel verfehlten Geschichtsversuchen geführt hat. Es genügt, an Woltmann zu erinnern, der statt Vieler gelten mag, die sich durch das Schiller'sche Prunkpathos zu oberflächlicher Behandlung der Thatsachen und zu einer gewissen genialischen Schilderungsweise verleiten ließen. Im Wesentlichen muß wohl behauptet werden, daß der dreißigjährige Krieg Schiller's den Anforderungen an die

historische Kunst nicht genügt. Wir jedenfalls finden uns nicht im Stande, das lobpreisende Urtheil, welches Joh. v. Müller über die Schrift fällt, indem er sie unter Anderm mit der Geschichte des peloponnesischen Kriegs von Thucydides vergleicht, zu theilen, so gern wir unterschreiben, wenn er im Verlaufe der Beurtheilung weiter sagt, daß Schiller in diesem historischen Gemälde „sich selbst" darstelle. Denn es herrscht darin die ganze Fülle des persönlichen Pathos, in welchem er zeitlebens, besonders aber damals, befangen war. Von der Geschichte des Abfalls unterscheidet sich der dreißigjährige Krieg durch eine höhere, freiere Haltung, durch die erweiterte Weltauffassung, wovon die Schilderung der großen Begebenheit getragen wird, durch einen gereifteren Pragmatismus, der freilich oft mehr eine ideale Konstruktion, als eine sich selbst erklärende Entwickelung der Thatsachen ist; wie denn die organische Entfaltung auch hier ebensowenig eintritt, als sie in der Geschichte des Abfalls gefunden wird. Auf beiden Seiten überherrscht die Charakteristik des Persönlichen den Gang der Begebenheit, die indeß in ihrer allgemeinen Physiognomie durch das Gemälde, welches Schiller von ihr entwirft, immerhin genugsam veranschaulicht wird.

Von den kleineren geschichtlichen Arbeiten haben wir wenig zu sagen. Sie empfehlen sich meistens durch lebendige Schilderung, ohne bedeutsame Interessen zu erwecken. Doch muß man anerkennen, daß, wenn auch das Historische darin vielfach mangelhaft erscheint, doch überall treffliche Gedanken über Menschen und Menschheit ausgestreuet sind, welche zum Theil als Bausteine zu einer Philosophie der Geschichte gelten können. In der Antrittsrede, die er 1789 in Jena hielt, und die wir unter dem Titel: „Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte," in seinen Werken vor uns haben, hebt er den allgemeinen Grundgedanken für die philosophische Geschichtsauffassung bestimmter hervor. Er geht von dem teleologischen Principe aus. Die Geschichte und vornehmlich die Weltgeschichte ist ihm ein System objektiver Vernünftigkeit; der Vernunftzweck, mit dem Freiheitszwecke zusammenfallend, ist der Standpunkt, von dem die Philosophie der Geschichte projektirt werden soll.

Wir sind nun in der Betrachtung unsers Dichters bis zu der Stelle vorgerückt, wo er, mit sich verständiget und zum Bewußt-

seyn seines rechten Berufs gelangt, in das Stadium seiner klassischen Dichtthätigkeit eintreten durfte. Denn, wenngleich die nähere Bekanntschaft mit Göthe, welche um diese Zeit (seit der zweiten Hälfte des Jahrs 1794) eingeleitet wurde, ihn noch vielfach über sein Verhältniß zur Kunst näher orientirte, und obgleich selbst die theoretische Betrachtung auch fernerhin noch nebenher ging und mehrere Punkte neu beleuchtete; so war er doch um die Zeit der Herausgabe der Horen, die ungefähr mit der Vollendung der beiden letztgenannten abhandelnden Schriften zusammentraf, im Wesentlichen auf den Boden getreten, auf welchem seine klassischen Hauptwerke erwuchsen. Mit dem Jahre 1795 dürfen wir daher den dritten und letzten Abschnitt seines Lebens, den wichtigsten und reichsten seiner poetischen Produktivität beginnen. Der Dichter kehrte wieder bei sich ein, neue Verhältnisse erweiterten seine Anschauungen, Jena ward später (1799) mit Weimar vertauscht, wo außer Göthe's Umgang besonders das Theater erweckend auf ihn wirkte. Dazu kam die fortwährend steigende Gunst des Publikum's, dessen Abgott er zuletzt werden sollte. Wilh. v. Humboldt, dem er während jener wissenschaftlichen Prüfungsjahre so manche Verständigung verdankte, und der seinerseits wieder von ihm auf der Höhe der Ideen gehalten wurde, hatte ihn längst zu neuer poetischer Thätigkeit gedrängt. Er selbst fühlte sich müde von der theoretischen Arbeit und meinte, wie er an Göthe damals schrieb, daß es hohe Zeit sey, „die philosophische Bude" für eine Weile zu schließen, und daß sein Herz nach einem „betastlichen Gegenstande" schmachte. So gürtete er sich denn ernstlich wieder zu dem Werke freier Musenthätigkeit und in einem Briefe vom August 1795 meldet er Humboldten, daß er den Entschluß gefaßt, nun auf viele Monate nur Poeterei zu treiben [1]). Diesen Entschluß dehnte er aber bald über die ganze Folgezeit seines Lebens aus. Er mochte nicht mehr zur Wissenschaft zurück, seitdem er in dem näheren Umgange mit Göthe innegeworden, daß der Dichter „der einzig wahre Mensch, und der beste Philosoph nur eine Karikatur" gegen ihn sey. Wieviel er dem Einflusse Göthe's während dieser Lebensperiode schuldete, wie er seinerseits auf jenen zurückwirkte, wie sie Beide in neidlosem Wetteifer und in edel-

1) Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt, S. 127.

ster Freundschaft für die klassische Ehre unserer Literatur arbeiteten, dieses und anderes Bezügliche hat bereits in unserer Schilderung Göthe's hinlängliche Erwähnung gefunden [1]). Daß Schiller von dem älteren, genialeren Freunde bedeutender bedingt wurde, als er ihn bedingte, hat er selbst in dem Briefwechsel deutlich genug anerkannt, sowie es denn auch in der Natur der Sache lag. Auch an Humboldt schreibt er hierüber und meint, daß er neben Göthe, in dessen Gebiet des Realismus er gerathe, ohne Zweifel verlieren werde. Doch ermuthiget er sich sogleich mit dem Gedanken, daß ihm auch etwas übrig bleibe, was sein sey und jener nie erreichen könne, und er hofft, daß die Rechnung sich ziemlich heben solle. Wir wollen indeß hier die Bilanz nicht mit kaufmännischer Genauigkeit ziehen, sondern nur andeuten, wie vor Allem Göthe's Wilhelm Meister es war, der Schillern den frischen Sinn für das Reich der Formen und der Natur zuerst wieder eröffnete. Es macht ihm ein peinliches Gefühl, von einem Produkte solcher Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. „Dort ist Alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelöst und so menschlich wahr, hier Alles so streng, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist [2])." Auch sucht er sich mehr und mehr von der Spekulation abzuwenden, obwohl die alte Gewohnheit und seine angeborene Neigung ihn gleichsam unter der Hand noch oft dahin zurücktreiben, wie dieses namentlich der Briefwechsel mit Göthe beweist. Diesem, der sich, durch Schiller verführt, seinerseits etwas auf das Theoretisiren eingelassen, wurde das fremdartige Geschäft bald zur Last; er mußte in die Praxis des Schaffens und Wirkens zurück und zog auch jenen unvermerkt mehr und mehr von der Abstraktion hinweg in die Fülle der poetischen That. So kam es denn, daß Schiller seinen Abfall von der Wissenschaft, der er doch seine neue poetische Stellung und Selbstverständigung zunächst recht eigentlich verdankte, immer

1) „Ihre selten schöne Freundschaftsverbindung mit Göthe gereicht Beiden zum höchsten Beweis reiner und erhabener Gesinnungen," schreibt Schillern der erzbischöfliche Koadjutor, nachmaliger Großherzog von Frankfurt, K. v. Dalberg (1796), der ihm die freundlichsten Aussichten auf die Zukunft, wenn er dereinst Churfürst von Mainz geworden seyn würde, eröffnete. Das Schicksal hatte es anders beschlossen.

2) Briefwechsel mit Göthe I. S. 98 ff.

entschiedener aussprach. Seine ganze Thätigkeit, schreibt er, sey fortan der Ausübung gewidmet, und er erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe praktisch gefördert werde, so, daß er sich mannichmal unphilosophisch genug fühle, Alles, was er und Andere von der Elementar-Ästhetik wissen, hinzugeben für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks. Diesen wissenschaftlichen Unglauben will er selbst auf die Kritik ausdehnen und Alles in diesem Gebiete nur der Einbildungskraft vorbehalten [1]). Er suchte, von Göthe's idealem Realismus angezogen, den materiellen Foderungen der Welt und der Zeit mehr als früher einzuräumen, so daß er schon 1795 an diesen schreiben mochte: „Wir sind mit aller unserer gepralten Selbstständigkeit an die Natur angebunden, und was ist unser Wille, wenn die Natur versagt?" Der Wallenstein, an dem er seine neue Richtung allmälig bestimmte und festigte, bietet in der Art der Ausarbeitung, die Jahre kostete, den praktischen Beweis des Überganges aus der abstrakten Idealität zu einer positiveren Auffassung des Wirklichen. Jener scheinbare Widerspruch gegen die Wissenschaft wird indeß denjenigen nicht befremden, der sich erinnert, daß Schiller von Anfang an die Dichtung auf dem wissenschaftlichen Fußgestelle erheben wollte und die erstere deshalb von jeher dem Werke der Phantasie unterordnete. Sie hatte ihm geleistet, was er von ihr erwartet, und das Mittel trat in den Hintergrund, nachdem der Zweck erreicht war. Die Philosophie war ihm zur Poesie geworden, er konnte ihrer nun entbehren.

Über das Verhältniß Schiller's zu Göthe, das für unsere Literatur so wichtig werden sollte, ist bereits oben in der Charakteristik des Letzteren das Wesentlichste mitgetheilt worden. Wir haben dort angeführt, wie Beide, nachdem sie sich mehrere Jahre hindurch gemieden, später in die engste Beziehung zueinander traten, so, daß Göthe sagen mag: „Wir verlebten keinen Tag in der Nähe, ohne uns mündlich, keine Woche in der Nachbarschaft, ohne uns schriftlich zu unterhalten [2])." Durch ein zufälliges Gespräch über die Natur, worauf bald ein anderes über Kunst und Kunsttheorie folgte, wurden die ersten vermittelnden Schritte zu

1) Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt.

2) Tages- und Jahreshefte. Werke, Bd. 27. S. 67.

diesem freundschaftlichen Verhältnisse gethan, indem sich fand, daß ihre Ideen nicht soweit auseinanderlagen, so verschieden auch die Wege waren, auf denen sie zu denselben gekommen. „Ein Jeder," schreibt Schiller, „konnte dem Andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen." Daß die Horen den nächsten Anlehnungspunkt des neuen Verkehrs bildeten, soll, wie mehreres Andere über diesen Punkt, hier nicht umständlich wiederholt werden. Es genügt, des Zusammenhanges wegen noch einmal darauf hinzudeuten, daß diese Zeitschrift, bei welcher Schiller die große Absicht hatte, dem Vorzüglichsten in unserer damaligen Literatur aus dem Gesichtspunkte des Reinmenschlichen, gegenüber der Tagespolitik und den theologischen Fragen, ein angemessenes Organ zu bereiten [1]), ungeachtet sie ihren Zweck aus Mangel an rechten Mitteln und angemessener Theilnahme nicht vollständig erreichte, doch in gewissem Sinne als epochemachend zu betrachten ist. Sie hat aber diese Bedeutung sowohl dadurch gewonnen, daß sie zum ersten Male die literarischen Kräfte der beiden größten nationalen Dichter zu gemeinsamer Thätigkeit verband, als auch vornehmlich dadurch, daß sie eben jene ästhetisch-philosophischen Abhandlungen enthielt, von denen, wie wir kurz zuvor angemerkt, unsere ganze neue literarische Richtung bedingt werden sollte.

Schiller eröffnete sein neues Dichtungsstadium mit lyrischen Produktionen. In denselben finden wir seinen Genius ganz so, wie ihn Humboldt (Briefwechsel) bezeichnet. Es ist die vollendetste Einheit des Philosophen und des Dichters, die sich hier der Anschauung bietet. Was in der ersten Epoche noch kämpfend und ringend miteinander auftritt, hat hier den Punkt der Befriedigung erlangt. Gleich die ersten Gedichte, womit er seine Rückkehr zur Poesie verkündigt, z. B. „das Reich der Schatten oder Ideal und Leben," „die Elegie oder der Spaziergang," „der Genius oder Natur und Schule," endlich „die Ideale [2])" tragen wesentlich den

1) Ankündigung der Horen.

2) Diese Gedichte erschienen insgesammt zuerst in den Horen (1795), wo auch das kleinere sich findet: „Die Führer des Lebens" oder „Schön und Erhaben," welches auf sinnige Weise den neuerrungenen Standpunkt des Dichters ausspricht. Das Spiel des Schönen will der Dichter mit dem Ernste des Erhabenen verbunden wissen, keinem sich einseitig überlassen:

„Nimmer widme dich Einem allein! Vertraue dem erstern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!"

Charakter der Durchdringung des philosophischen und poetischen Elements, welcher die ganze Lyrik Schiller's in dieser letzten Periode auszeichnet. Die Reflexion hat sich in ihnen mit der Einbildungskraft auf's innigste vermählt. Göthe findet darin die sonderbare Mischung von Anschauung und Abstraktion, von der wir in der allgemeinen Charakteristik Schiller's geredet haben. Dieser selbst schreibt, daß er bei den neuen lyrischen Versuchen fühle, wie er die beiden Kräfte, Einbildungskraft und Abstraktion, nur „durch eine ewige Bewegung in Solution erhalten könne." Wir haben insofern hier keine neue poetische Offenbarung, sondern nur die höhere dessen, was in dem Dichter ursprünglich lag. Mit vollster Überzeugung dürfen wir diesen Gedichten Schiller's, wenn auch nicht den Preis der reinen musikalischen Lyrik, wofür ihm, wie mehrfach bemerkt, nun ein für allemal das rechte Organ fehlte, doch den der philosophischen oder didaktischen zuerkennen. Schwerlich dürfte irgend eine Literatur eine ähnliche Galerie so freier, klassisch gebildeter Gedankenpoesien besitzen, als die sind, welche uns Schiller hier bietet. Daß ihn die rhetorische Fülle und Breite dabei immer noch theilweise mehr als zu wünschen beherrscht, ist nicht zu verkennen. Dieser Fehler gehörte, möchte man sagen, zu seinem Genie, das durch ihn eben eigenthümlich erscheint; auch würde ihm derselbe wohl minder hoch angerechnet worden seyn, hätte er nicht zu so vielen verderblichen Nachahmungen angereizt. Der Glanz der Darstellung täuschte die Meisten über die Wahrheit und Tiefe der Empfindungen, man gefiel sich in dem Luftschiffe der Wortbegeisterung und kümmerte sich nicht um den Gehalt, man ließ sich blenden „von dem Spiele der brillant beringten Finger" des Dichters, wie J. Paul Schiller's Sprache treffend bezeichnet, und traute sich zu, ohne Ideen ein gleicher Virtuos zu seyn. Daß namentlich die Balladen in diese Zeit fallen und wesentlich ein Resultat des Wechselverkehrs der beiden Dichter waren, haben wir bei Göthe schon anzuführen Gelegenheit gehabt. Betrachten wir die ganze neue Lyrik Schiller's etwas genauer, so sehen wir darin den Dichter auf der Höhe des freien Ideals, von welcher herab er das Irdische, Beschränkte überwindet. Er hat den Widerspruch, den harten Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit in sich besänftigt. „Vom klaren Berg herüber stieg ihm die Sonne," wie er selbst es ausdrückt, und beleuchtete die dun-

keln Schatten des niedern Lebens. Gleich dasjenige Gedicht, welches diesem Wendepunkte in seinem Bildungsgange am nächsten liegt, „Ideal und Leben," spricht diese Sicherheit der höheren Beruhigung aus. Es ist, möchten wir sagen, die Devise für seine ganze folgende Dichtung, ein treues, schönes Bild seiner durch den Gedanken geläuterten idealen Seele. Wovon Schiller nimmer lassen konnte, von der Freiheit, sie ist es, die auch hier den Hafen bildet; allein, es ist nicht mehr die stürmende, sich selbst mißkennende Freiheit, vielmehr die Freiheit in ihrer Gedankenfeste, worauf er hinweist.

„Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,"

ruft der Dichter im vollen Bewußtseyn seiner schönen Errungenschaft. Schiller meint, dieses Gedicht sey nicht poetisch genug ausgeführt, sondern zu lehrhaft; wäre es dichterischer gehalten, fährt er fort, so würde es in einem gewissen Sinne ein Maximum geworden seyn. Wir haben nur das „Zuviel" daran zu bemerken, um es als ein Maximum, als ein Vollendetes in seiner Art anzuerkennen. Anschaulich, klar und freigestaltend singt hier der Dichter von dem, was uns Allen die höchste Sehnsucht ist — Überwindung der Angst des Irdischen durch die Idee, durch das Ewige. — Das Gedicht „der Genius" drückt näher aus, wie der Mensch jene schöne Befriedigung finden könne. Es ist in der Harmonie des eigenen Selbst, in der Einheit des Wollens und Fühlens, des Denkens und Empfindens, wo jenes Ziel erreicht wird. Dazu führt die Weisheit zurück, wenn die Reflexion die Einheit gestört hat. „Die Würde der Frauen" ist demselben Thema gewidmet. Es sagt gewissermaßen poetisch, was die Abhandlung über Anmuth und Würde prosaisch des Weiteren ausführt und was auch in den Briefen über ästhetische Erziehung angestrebt wird. Die Vermählung des Ernstes und des Gefälligen, des Gedankens und Gefühls, des Willens und der unbefangenen Sitte, kurz, die Harmonie des menschlich-freien Wesens ist es abermals, worauf es ankommt. Auch hier hat der Dichter seine Virtuosität in der lyrischen Didaktik bewiesen, und wir haben dem Gedichte keine andere tadelnde Bemerkung beizufügen, als daß es das männliche und weibliche Verhältniß etwas zu paragraphenartig darstellt. — „Die Ideale" zeigen dagegen, daß Schiller bei allem Streben

den ursprünglichen Standpunkt der abstraktiven Idealität niemals vollkommen überwinden konnte. Seine Annäherung an Natur und Wirklichkeit ging stets von oben aus, in der Fülle des Wirklichen selbst fand er sich nun einmal nicht recht heimisch. Er konnte, wie er selbst sagt, aus dem Sentimentalischen nirgends rein heraus. Selbst der Umgang mit Göthe vermittelte nur ein engeres Anschließen des idealen Subjekts an die Lebendigkeit des Realen, ein inneres Ausgleichen wurde auch hierdurch nicht bewirkt. In dem Gedichte nun, wovon wir reden, wird auf diese Befriedigung, welche aus dem frischen Quell des Lebens selbst geschöpft werden muß, verzichtet. Freilich wollte auch das Leben dem Dichter nie recht freundlich werden. Das Krankheitsgefühl verließ ihn kaum einmal seit jenem heftigen Anfall im Jahre 1791. Wenn er nach Göthe

„In Leiden bangte, kümmerlich genaß,"

so möchte schon von dieser Seite her der Ton jenes Gedichts entschuldbar seyn. Ob Mangel an Religiosität, wie Gelzer anzudeuten scheint, dabei mitgewirkt [1]), wollen wir unerwogen lassen und nur anführen, daß Schiller selbst dem Gedichte wegen seiner zu individuellen Haltung die eigentliche Poesie abspricht und es bezeichnend genug „einen Naturlaut" nennt, „eine Stimme des Schmerzens." Daher soll es denn auch auf eigentlich höhere ästhetische Wirkung keinen Anspruch machen, sondern bloß „die Empfindung mittheilen, aus der es entsprang." — Viel höher stellt dagegen unser Dichter selbst „den Spaziergang" oder, wie das Gedicht in seiner ersten Erscheinung in den Horen überschrieben war, „die Elegie." Auch hier vernehmen wir dieselbe Melodie, wie in „Ideal und Leben," desgleichen in „Schule und Natur oder Genius," nur aus etwas verändertem Tone. Es ist das Thema der ästhetischen Briefe, sowie der Abhandlung über das Naive und Sentimentalische, welches freilich in schönster poetischer Form vorgetragen wird. Der Gegensatz zwischen Kultur und Natur und die Art ihres Einklangs in der Harmonie des Schönen soll uns gegenwärtig werden. Wir theilen des Dichters eigene Ansicht über den Werth dieser Produktion seiner lyrischen Muse, wenn er glaubt, ihren Inhalt als wohl

1) A. a. O. S. 230, vergl. mit 228 ff.

poetisch ausgeführt betrachten zu dürfen. Vor Allem gestehen wir, daß die beschreibende Poesie nicht leicht etwas Vollendeteres aufzuweisen haben möchte, als die erste Partie dieses Gedichts. Die reinste Landschaft in anmuthigster Belebung durch die freundliche Staffage einer friedlichen Thier- und Menschenwelt wird vor unserm Auge ausgebreitet und mit meisterhafter Hand sicher und treu gezeichnet. Das Malerische nimmt die Bewegung in sich auf und erlangt dadurch die Spitze seiner möglichen ästhetischen Wirkung. Mit genialem Takt wird dann der stillbewegten Natur das Gewühl des treibenden Lebens gegenübergestellt, überall in treffenden Zügen und Momenten. Herder findet darin „ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Scenen der Welt und Menschheit," wie er an Schiller schreibt. Wollen wir daher auch Gervinus nicht abstreiten, daß vielleicht ein anschaulicheres Bild gewonnen worden wäre, hätte der Dichter wie Pindar seine empfindungsvollen, ideenreichen Sätze an eine Handlung geknüpft; so müssen wir doch andererseits gestehen, daß gerade in dieser Art bloßer Beschreibung das Gedicht seine klassische Eigenthümlichkeit hat und als ein Muster- und Meisterwerk für immer gelten kann. Nur möchten wir abermals ausstellen, daß in der Darstellung der Lebensstrebungen und Kulturpunkte der Überfluß zu sehr vorherrscht. Schiller konnte nicht gut aufhören, das war ein Hauptfehler, den ihm, wie wir gesehen, schon Wieland bei dem Don Karlos vorwarf. Gleich vollendet schön und vom reinsten ästhetischen Effekt wie der Anfang ist das Ende des Gedichts. Die Natur darf sich dort wie hier bei dem Dichter bedanken, daß er sie so idealisch zu zeichnen verstanden.

Es würde die Grenzen unserer Schrift überschreiten, wollten wir die übrigen Gedichte dieser Periode insgesammt im Einzelnen näher berühren. Sie alle richten sich auf das mehrbezeichnete Ziel des freien ästhetischen Ideals. In allen strebte der Dichter nach dem vollkommenen Ausdrucke der Harmonie der menschlichen Natur in der Form des Schönen. Wie sehr er von dieser Aufgabe erfüllt war, beweisen die Worte, die er bei Gelegenheit seines ebengenannten Gedichts, „der Spaziergang," äußerte. „Ich will eine Idylle schreiben," sagt er, „wie ich hier eine Elegie schrieb. Alle meine poetischen Kräfte spannen sich zu dieser Energie an — das Ideal der Schönheit objektiv zu individualisiren." Er hoffte, in

dieser Idylle, welche die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Inhalte haben und sich an das Gedicht: „das Reich der Schatten," anschließen sollte, der sentimentalischen Poesie über die naive (antike) selbst den Sieg zu erringen. Im Voraus schwelgte er in dem Genusse, „in einer poetischen Darstellung alles Sterbliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranken, nichts von dem Allen mehr zu sehen!" Er glaubte an die Möglichkeit, diese höchste Aufgabe lösen zu können, wenn sein Gemüth nur erst „ganz frei" und „von allem Unrath der Wirklichkeit" recht rein gewaschen seyn würde. Wir heben diese Worte hier um so mehr hervor, als sie Schiller's abstrakt idealen Standpunkt, den er, wie wir behauptet, auch in dieser Periode, trotz seiner anderweiten Versicherung einer zugenommenen realistischen Tendenz, nicht aufgeben konnte, auf's Bestimmteste aussprechen. Auch im Wallenstein blieb er darauf vorneigend stehen, obwohl er hier „durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität" entschädigen wollte. Überhaupt aber können wir die Schlußworte in seinem „Pilgrim" als Motto in dieser Hinsicht nehmen:

„Ach, der Himmel über mir
Will die Erde nie berühren,
Und das Dort ist nimmer hier!"

Daß Schiller nun, auf jener abstrakten Stelle dem Wesen nach beharrend, auch in dieser Periode an musikalischer Lyrik nichts Bedeutendes leisten konnte, begreift sich von selbst. Der Ton der Leidenschaft, welcher seinen Erstlingsgedichten einen Schein lyrischer Begeisterung antäuschte, war verklungen, ohne daß die Saiten eines freundlich-innigen Gefühls zu schöner Harmonie sich stimmen mochten. Hin und wieder vernehmen wir wohl die Laute einer reinern lyrischen Seelensprache, zu leicht aber drängt sich, wo diese anschlägt, die Kälte der Reflexion oder die Bitterkeit der Sehnsucht ein; so z. B. in dem Liede: „die Gunst des Augenblicks" oder „an die Freunde," „das Geheimniß," selbst das Lied „von der Glocke" ist von der Reflexion zu tief durchzogen, als daß die ungetrübte Innerlichkeit des Gemüths darin zu ihrem vollen Ausdrucke kommen könnte. Am reinsten vernehmen wir die Herzensweise in den Gedichten: „die Erwartung," „des Mädchens Klage," „der Jüngling am Bache," „der Pilgrim."

Auch das Lied an „die Sehnsucht" würde hierher zu rechnen seyn, wenn darin die elegische Stimmung nicht zu allgemein-ideal gehalten wäre.

Die epigrammatischen Distichen bieten die schönsten Gedankenperlen, obwohl in ästhetischer Hinsicht die reflexive Schärfe oft etwas zu schneidend eindringt. Daß Schiller an den Xenien vorzugsweise betheiligt war, ist oben schon in der Charakteristik Göthe's berührt worden [1]). Wir übergehen auch hier wieder die Frage, wer von Beiden den ersten Gedanken zu diesem literarischen Feldzuge gehabt habe, worüber sich nichts mit entschiedener Sicherheit herausstellen läßt [2]); ebenso lassen wir den Versuch der Sonderung dieser sonderbaren „Gastgeschenke" bei Seite, um so mehr als sie nach der Absicht ihrer Verfasser ein vollkommenes Gemeingut seyn sollten, so daß, wie Schiller an Humboldt schreibt, sie sich so ineinander verschlingen würden, daß Niemand sie sondern möge und daß „die Heterogeneität der Urheber in dem Einzelnen nicht zu erkennen sey [3])." Das nur mag noch einmal bemerkt werden, daß sie, zunächst durch persönliche Gereiztheit über mehrere unberufene Beurtheilungen Göthe'scher und Schiller'scher Poesien sowie über die mangelhafte Theilnahme an den Horen entstanden, dann über diesen Kreis des Persönlichen hinaus in das Gebiet allgemeinerer Literaturbezüge eintretend, eigentlich zwei Partien enthalten, eine Art poetisch- und philosophisch-allgemeine, die Tabulae votivae, und eine eigentlich satirisch-polemische, deren Gaben vorzugsweise Xenien heißen sollten. Schiller bemerkt dieses an Humboldt und charakterisirt das Ganze in folgenden Worten: „Das Meiste ist wilde Satire, besonders auf Schriftsteller und schriftstellerische Produkte, untermischt mit einzelnen poetischen und philosophischen Gedankenblitzen." Daß die satirische Schärfe mehr auf Schiller's Seite war, bei dem überhaupt das Herbe und Schneidende etwas zum Charakter gehörte, ist gleichfalls schon erwähnt worden. Freilich wurde bei späterer Sichtung zum Behufe der Aufnahme in die sämmtlichen Werke von Seiten beider Dichter ein großer Theil ausgeschieden, die persönlichen meistens zurückge-

1) Vgl. S. 216 ff. dieses Theils.

2) Vgl. Hoffmeister a. a. O. III. S. 174.

3) Hoffmeister hat das Sonderungsgeschäft neuerdings vorgenommen.

schoben, und die Spitze der Satire, namentlich in den Schiller'schen, ziemlich abgebrochen [1]).

Unmittelbar an die Xenien reiheten sich die Balladen. Man kann sie in zwei Kreise sondern, in deren Mitte der Wallenstein liegt. Bereits früher und zwar gleich im Anfange der lyrischen Produktion hatte Schiller sich in Balladen versucht. Die Anthologie (1782) bringt uns deren zwei, nämlich „Graf Eberhard der Greiner" und „die Kindesmörderin." Sie zeigen uns die ganze damalige ungezügelte Manier jener drangvollen Wildheit unsers Dichters, wie wir sie oben kennen gelernt haben. Besonders streift die Kindesmörderin überall äußerst nahe an die Grenzen der Geschmacklosigkeit, selbst des Widerwärtigen, während der Graf Eberhard schon dem Gegenstande nach mehr anspricht, obgleich in ihm gerade der Ton des Trivialen, den Schiller später an Bürger besonders tadelte, mehrfach durchlautet. Unter den neuen Dichtungen dieser Art enthält der vorwallenstein'sche Kreis die bedeutendsten und bekanntesten. Sie fallen in die Jahre 1797 und 98 und bilden gewissermaßen den Übergang aus der lyrischen Produktion in die dramatische, zu welcher sich der Dichter mit der ernsten Wiederaufnahme des Wallenstein seit 1798 vorzugsweise zurückwendete. Zugleich sind diese vorwallenstein'schen Balladen dadurch merkwürdig, daß sich auch an sie, wie an die Xenien, die gemeinsame Dichterthätigkeit Göthe's und Schiller's in besonderer und charakteristischer Weise knüpft. Stoffe und selbst theilweise die Behandlung wurden in gegenseitiger Übereinkunft gewählt und bestimmt, wie denn hierüber der Briefwechsel anschauliche Belehrung giebt. Die Verschiedenheit beider Dichter möchte sich wohl nirgends anschaulicher bekunden, als in diesem gemeinsamen Wirken. „Wenn wir Andern uns mit Ideen tragen und schon darin eine Thätigkeit finden, so sind Sie nicht eher zufrieden, bis Ihre Ideen Existenz bekommen haben [2])." Diese Worte Schiller's, die er an Göthe richtet, sind dort auf's lebendigste bethätiget. Während Göthe's bezügliche Dichtungen die reinste lyrische Färbung tragen und in dem einfachsten Tone das Gemüth aus der Sage oder Fabel wiederklingen lassen, treten die

1) Man sehe indeß Boas a. a. O. Bd. I., wo die meisten nebst dem Verzeichnisse der Gegenschriften mitgetheilt worden sind. Ebenso die schon oben angeführte Ausgabe derselben. Danzig, 1833.

2) Briefwechsel mit Göthe V. S. 19.

Schiller's bedeutend in die abstraktive Bewegung ein und erbreiten sich in reflexiver Abschilderung und rhetorischer Redseligkeit, die mitunter selbst zu pathetischem Luxus aufsteigt. Durch das Letztere verlieren mehrere, namentlich „der Kampf mit dem Drachen," sowie „der Taucher," all die Leichtigkeit und unmittelbare Anschaulichkeit, die hier besonders zu erwarten sind. Überhaupt aber schadet die zu gedehnte Behandlung fast allen; der mysteriöse Zauber des Romantischen, die eigentliche Seele dieser Dichtart, dessen Schiller überhaupt nicht recht mächtig war, wird dadurch nur noch mehr geschwächt. Weniger zeigt sich dieser Mangel in „den Kranichen des Ibykus," an denen, wie bekannt, sich auch Göthe in einiger Weise mitbetheiligte; „der Ritter Toggenburg" dagegen enthält am meisten von dem romantischen Klange; auch ist der Styl einfach und zutraulich genug, um das tiefe Herzensweh aus dem Grunde der Sage echt lyrisch hervorzusprechen. Allein die Sentimentalität erscheint doch etwas zu sublimirt und ätherisch verflüchtiget, als daß der schöne Sinn der Fabel uns frisch und kräftig genug entgegentreten könnte[1]). „Die Bürgschaft" und „der Gang nach dem Eisenhammer" empfehlen sich durch ihre dramatische Anschaulichkeit, weniger durch poetischen Gehalt. — Die späteren nachwallenstein'schen Gedichte dieser Art, wie vornehmlich „Hero und Leander," „der Graf von Habsburg" und „der Alpenjäger," fallen in die letzten Lebensjahre des Dichters (seit 1801). Wir können uns hier nicht näher auf ihre Bedeutung einlassen, am wenigsten spüren wir Lust,

1) Die Sage wird an verschiedene Orte verlegt, so in die Schweiz, nach Tyrol und auch nach Rolandseck und Nonnenwerth am Rhein. In neuester Zeit hat die unglückliche englische Dichterin, Letitia Laudon, den Stoff nach dieser letzten Lokalvariante aufgenommen und behandelt. Daß auch der Taucher auf einer wirklichen Anekdote beruhet, wollte Herder Schillern zuerst aufzeigen, der darüber etwas empfindlich an Göthe schreibt. Jener nannte einen Pesee, und mochte wohl seine Quelle an Ath. Kircher's „Unterirdischer Welt" haben. Ebenso könnte man auch eine Stoffquelle für den Handschuh außer Andern bei dem französischen Memoirenschreiber Brantome aus dem sechszehnten Jahrhundert nachweisen, nicht minder für den Kampf mit dem Drachen Vertot's „Geschichte des Maltheserordens," für Fridolin neben Sonstigem französische Fabliaux, für die Bürgschaft, für Hero und Leander antike Quellen u. s. w. anführen, wenn es hier auf solche literarische Äußerlichkeiten ankäme. Zudem haben schon Andere, jüngst auch Grün, auf dergleichen zum Theil hingewiesen.

mit Hinrichs z. B. in Hero und Leander tiefe philosophisch-sittliche Absichten und Momente aufzusuchen. Jedenfalls aber haben wir Ursache genug, uns an der Art, wie namentlich in dem letztgenannten Gedichte das Schicksal der Liebe besungen wird, innigst zu erfreuen. Es ist eine Art lyrisch-epische Wiederholung von Romeo und Julie. Dasselbe Thema, dasselbe tragische Schicksalslied von der Unendlichkeit wahrer Herzensliebe hier und dort; nur, daß der große britische Dichter in seiner dramatischen Lebendigkeit die innerste Seelenstimme reiner und vernehmlicher wiedertönen läßt, als der deutsche, der auch hier wiederum etwas mehr rhetorisirt, als sich mit der poetischen Unmittelbarkeit und sinnlichen Klarheit verträgt. — „Der Graf von Habsburg," das Resultat der Schiller'schen Studien für den Tell (aus Tschudi's Schweizerchronik), ist nach unserm Dafürhalten zu wenig geschätzt worden. Sehen wir davon ab, daß uns schon der nationale Stoff bedeutsam anspricht, so ist auch die ganze Darstellung höchst anschaulich, die Erzählung bleibt ungestört von der Reflexion und Rhetorik und der treue, einfache religiöse Sinn ist in seiner eigenthümlichsten Farbe ausgesprochen. Ob Göthe's „Sänger" Schillern zu dieser Dichtung Veranlassung oder Vorbild war, untersuchen wir nicht; jedenfalls liegt die Ähnlichkeit nicht so fern. — „Der Alpenjäger" interessirt ebensosehr durch seinen sittlichen Gehalt als durch die lebendige Vergegenwärtigung der wagnißvollen Alpenjagd selbst.

Anderes aus dem lyrischen Gebiete übergehen wir, um noch das Lied „von der Glocke," das Gervinus mit Recht als die Krone in der Gattung der poetischen Didaxis bezeichnet, einer kurzen Analyse zu unterziehen. Es beschließt gewissermaßen die Lyrik des Dichters, die sich seit dem Wallenstein zu keiner bedeutenden Produktion mehr erheben konnte. Das Gedicht, welches Schiller, nachdem er die Idee dazu längst mit sich herumgetragen, um das Jahr 1797 als eine Art Trostgedicht über den Tod seines Vaters begonnen hatte, fällt in seiner endlichen Ausführung mit der Vollendung jener großen dramatischen Schöpfung so ziemlich zusammen. Wenn wir dasselbe in gewissem Sinne als Schluß seiner lyrischen Dichtung betrachten wollen, so geschieht es hauptsächlich darum, weil in ihm die eigenthümliche Richtung Schiller's in dieser Gattung, eben die Gedankenlyrik, auf die bedeutsamste

Weise resümirt wird. Man möchte sagen, das merkwürdige Gedicht sey eine poetische Encyklopädie der gesammten lyrischen Produktion des Dichters, deren sämmtliche Motive es dem Wesen nach umfaßt. In dieser Hinsicht hat auch W. v. Humboldt Recht, wenn er schreibt, daß es nirgends ein Gedicht gebe, das in einem so kleinen Umfange einen so weiten poetischen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen durchgeht und in lyrischer Weise das Leben mit seinen wichtigsten Ereignissen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umschlossenes Epos zeigt. Auch Göthe hatte eine sehr hohe Meinung von demselben. Wer möchte auch leugnen, daß sich in ihm die höchste Energie lyrischer *Kontemplation* zu vollster Darstellung bringt? Und gerade von dieser Seite her ist das Gedicht zu würdigen; denn wollte man den Maßstab der *reinen* Lyrik anlegen, so würde ihm das Wesentlichste abgehen, was von der Kunst in dieser Hinsicht zu erwarten ist — die Unmittelbarkeit nämlich der Anschauung. Der kontemplative Allegorismus bildet seinen Grundcharakter, weshalb es sich mehr durch die Kunst der Beschreibung, als durch die Lebendigkeit der Handlung auszeichnet. Es ist eine Art *Bildersaal*, in welchem der Dichter nicht bloß die schönsten Gemälde aus der Geschichte des menschlichen Lebens aufstellt, sondern auch zugleich den Führer macht, der dieselben erklärt. Weit entfernt, mit Schlegel Planlosigkeit an dem Gedichte zu tadeln, möchten wir eher zu viel Plan darin finden. Dieses und das *demonstrative* Interpretiren der Allegorie durch den Glockengießermeister (d. h. den Dichter) giebt dem Werke eine gewisse Eintönigkeit und Steifheit, welche durch allen Aufwand der Schilderung nicht zu heben ist. So entsteht denn mehr eine poetische Predigt über einen fortlaufenden Text, als eine handelnde Entfaltung des Schicksals des menschlichen Daseyns selbst. Jener Mangel an lebendiger Unmittelbarkeit wird auch aus der Art ersichtlich, wie Schiller bei der Ausarbeitung des Gedichts verfuhr. Er hatte sich in den Stoff nicht hineingelebt, wie dieses bei Göthe überall der Fall war, wo er schildern wollte, sondern *hineinstudirt*. Denn, obwohl er einer Glockengießerei früherhin zugesehen, hatte er sich doch die *technischen* Beziehungen derselben aus Krünitzen's Encyklopädie für seinen Zweck erst mühsam aneignen müssen.

Schon 1796 dichtete Schiller das Lied „Abschied vom Leser,"

in welchem er seine lyrische Muse dem öffentlichen Urtheile bescheiden, doch mit Vertrauen entgegenführt.

„Des Guten Beifall wünscht sie zu erlangen." —

Wer, dem sittliches Gefühl keine Fabel ist, wollte ihr diesen Beifall nicht aus voller Seele spenden? Und wenn es weiter heißt:

„Nicht länger wollen diese Lieder leben,
Als bis ihr Klang ein fühlend Herz erfreut,"

so mögen sie der Unsterblichkeit gewiß seyn, indem es wohl nie, so lange Menschen leben und fühlen, an solchen Herzen fehlen wird, denen jener Klang ein erfreulicher und willkommner bleibt.

Schiller war von Haus aus dramatischer, vornehmlich tragischer Dichter. Alle Studien, Bildung und selbst lyrische Dichtungen erscheinen bei ihm daher auch nur als Hilfsmittel und Vorschule der Tragödie, deren Pathos oft schon in der Lyrik vordringt. Es konnte demnach wohl nicht fehlen, daß er, auf dem Gipfel seiner Selbstverständigung angelangt, sich jenes seines eigentlichsten Dichterberufs vor Allem erinnerte. Anfangs unschlüssig, ob er sich der Oper oder dem Drama zuwenden sollte, indem er sich schon einmal versucht gefühlt hatte, aus Wieland's Oberon Motive zu einem Singspiele zu verarbeiten, wurde er hauptsächlich von Humboldt auf die rechte Bahn gewiesen [1]). Seine seit der Wiederaufnahme des Wallenstein bis zum Tell und zugleich bis zum Schlusse seines Lebens ununterbrochen fortgehende dramatische Produktion konnte beweisen, wieviel er durch das eifrige Studium der Alten, die er erst nach dem Don Karlos besser kennen lernte, durch seine historischen und philosophisch-kritischen Strebungen und besonders durch seinen Umgang mit Göthe an größerer Bestimmtheit und klassischer Realität gewonnen hatte [2]). Die Worte Göthe's, die dieser an ihn (1798) schrieb, „daß das Genie sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben könne, um endlich musterhafte Werke hervorzubringen [3])," hat Niemand in dem Grade als Schiller zur Wahrheit gemacht. Dabei ist nun wohl nicht zu verkennen, daß sich jenen Mitteln bald auch noch die vortheilhafte Einwirkung des Weimarer Theaters zugesellte. Göthe fand, daß Schillern die nähere Betheiligung am Theaterwesen bei

1) Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt an mehreren Stellen.
2) Ebendaselbst spricht er sich auch hierüber selbst auf's deutlichste aus.
3) Briefwechsel, Bd. IV. S. 258.

seinem Streben in's Weite und Breite als Schranke nothwendig war [1]), und Schiller selbst, obwohl er bereits von Jena aus den Aufführungen öfter beigewohnt, fühlte, wie er an Göthe schreibt, mit jedem Tage mehr „das Bedürfniß theatralischer Anschauungen" und die Nothwendigkeit „sinnlicher Gegenwart des Theaters," um die Vorstellung „einer lebendigen Masse" zu haben, auch, weil er glaubte, daß „der Stoff ihm alsdann reichlicher zufließen werde." Er dachte deshalb daran, den Winter in Weimar zuzubringen, und zog im December 1799 hinüber, jedoch um von nun an dort für immer zu bleiben, wozu ihm die Gunst des Herzogs die Mittel bot, indem ihm in dem neuen Aufenthalte sein bisheriger Jenaischer Amtsgehalt belassen wurde. Das Theater, längst unter Göthe's Leitung gestellt, war seit 1796 gemach zu dem ersten Range deutscher Bühnen emporgestiegen. Iffland's Auftreten hatte zu diesem Aufschwunge besonders angeregt. Rasch sammelten sich nun dort die ausgezeichnetsten Talente und bemüheten sich, mit den beiden größten Dichtern im Bunde, das Höchste in ihrer Kunst zu leisten. Schiller, nachdem er in Weimar sich fixirt hatte, widmete sich eifrigst und auf's ernstlichste neben und mit Göthe der Emporbringung der Bühne. Während jener sich vorzugsweise um das Technische und die theatralische Praxis bemühete, wendete Schiller seine Thätigkeit „dichtend und bestimmend" den Stücken zu. Nicht bloß, daß er selbst in rastloser fruchtbarster Thätigkeit seine vorzüglichsten Tragödien schuf und auf andere noch bedacht war, sondern er suchte auch in Gemeinschaft mit Göthe, das Beste aus der vaterländischen Literatur und aus der fremden für die Aufführung einzurichten und beziehungsweise umzuarbeiten. Sein Don Karlos, Göthe's Egmont, Stella und Götz, Lessing's Nathan, der Julius Cäsar und Macbeth von Shakspeare, Mehreres aus dem Französischen, wie Racine's Phädra, Voltaire's Tancred, wurden theils von dem Einen, theils von dem Andern für jenen Zweck umgeändert oder übersetzt. Als Dritter in diesem Streben für die Bühne erscheint v. Einsiedel, der sich als dramaturgischer Schriftsteller durch seine „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst" rühmlich ausgewiesen hatte. Er bearbeitete Calderon's „das Leben ein Traum" für die Bühne, wie er auch „die

1) Werke, Bd. 35. S. 351.

Brüder" des Terenz aus dem Lateinischen in gleicher Beziehung übersetzte, die wirklich mit alterthümlichen Masken zur Darstellung kamen. Später wurde auch „die Andria" desselben römischen Dichters von Niemeyer für das Theater bearbeitet. Wir finden also schon damals in Weimar versucht, was in Berlin gegenwärtig wieder angestrebt wird. Iphigenie, Tasso, selbst der Ion von A. W. Schlegel und der Alarkos von Friedrich wurden in Scene gesetzt. Von den großen Künstlern, Iffland, Vohß, Wolf, Becker, Genast, Unzelmann dem Sohn, und Künstlerinnen, wie Christiane Becker, auf deren frühzeitigen Tod Göthe die schöne Elegie „Euphrosyne" dichtete, von der Jagemann, Wolf und Anderen ist hier nicht der Ort, Näheres zu sprechen. Wir deuten nur noch einmal darauf hin, wie diese Theaterwelt Schillern antreiben und ihn mitbestimmen mochte, seinen Werken ein angemessenes Verhältniß zur Bühne zu geben [1]).

Nachdem sich nun Schiller durch seine lyrischen Produktionen, besonders durch die Balladen, in dem Gebiete der Poesie wieder heimisch gemacht hatte, wendete er seine ganze Energie dem Werke zu, das, wie Faust für Göthe, in seiner Art für ihn das Haupt- und Centralwerk seiner dramatischen Dichtung werden sollte. Denn dafür muß Wallenstein sowohl in persönlicher als poetischer Beziehung gelten. Die Geschichte dieser „höchst bedeutenden Trilogie" knüpft sich wesentlich an Göthe's Umgang an, der, wie er selbst sagt, „der Entstehung derselben von Anfang bis zu Ende unmittelbar beiwohnte," was denn auch in dem Briefwechsel auf das anschaulichste zu Tage kommt. Schon bei seiner Beschäftigung mit der Geschichte des dreißigjährigen Kriegs (1790) hatte Schiller den Gedanken zum Wallenstein gefaßt, war aber durch die Idee zu einem andern Stücke, „den Maltheſern," von der Ausführung desselben mehrfach abgelenkt worden. Hinzutrat seine wissenschaftliche Abstraktion und Katheder thätigkeit, die ihm für das Werk nicht hinlängliche Sammlung gestattete; auch mag ihn wohl das Miß-

1) Vgl. Wachsmuth, Weimar's Musenhof S. 135 ff. Auch hat über diese Theaterverhältnisse Göthe selbst Mehreres berichtet. Werke, Bd. 35. S. 335 ff. u. S. 350 ff. Er erwähnt hier besonders Schiller's Theilnahme und bemerkt über ihn unter Anderm, daß sein „stets in's Ganze arbeitender Geist" den Gedanken faßte, man könne die Umänderung, die man für die Bühne an eigenen Werken vornahm, auch an fremden wohl versuchen.

trauen, welches er in seine eigene Dichtergabe damals setzte, und wovon die spätere ängstliche und langsame Ausführung des Wallenstein selbst noch vielfach Zeugniß ablegt, an der konsequenten Vornahme der Tragödie gehindert haben. Nachdem er sich von Zeit zu Zeit dem Gegenstande wieder zugewandt hatte, kam es doch erst 1796 zur Entscheidung, wie dieses sich aus einem Briefe an Humboldt ergiebt. Er ließ nun die Maltheser, von denen sich noch ein Entwurf vorfindet, für's Erste fallen und ging nach dem Xenienfeldzuge ernstlich an die Sache. Seit 1797 bis 1799 war sein ganzes Dichten auf diese Tragödie gerichtet, die für sein dramatisches Selbstbewußtseyn entscheidend werden sollte, wie es ihm Göthe ermunternd voraussagte, dem die zögernde Art, womit Schiller die Arbeit betrieb, bedenklich vorkam. „Sie werden selbst," schreibt er dem zweifelnden Freunde, „erst finden, wenn Sie diese Sache hinter sich haben, was für Sie gewonnen ist. Ich sehe es als etwas Unendliches an." Schiller selbst äußert an Körner, daß gerade ein Stoff, wie der Wallenstein, es seyn mußte, an dem er sein neues dramatisches Leben eröffnen konnte; mit ihm, der zu größter und schärfster Bestimmtheit und Objektivität auffordere, müsse die entscheidende Krise in seinem poetischen Charakter erfolgen. Mehr als einmal verzweifelte er übrigens an der Vollendung, so anhaltsam er auch daran arbeitete. Es kostete ihm ungemeine Anstrengung, des Stoffes Meister zu werden, was ihm trotzdem nicht vollständig gelang, selbst da nicht, als er ihn auf Göthe's Rath zuletzt in mehrere Partien sonderte, um ihm so besser beizukommen. „Dieser vor seinem Genie sich immer mehr und mehr ausdehnende Gegenstand ward von ihm auf die mannichfaltigste Weise aufgestellt, verknüpft, ausgeführt, bis er sich zuletzt genöthiget sah, das Stück in drei Theile zu theilen, wie es darauf erschien; und selbst nachher ließ er nicht davon ab, Veränderungen zu treffen, damit die Hauptmomente im Engeren wirken möchten [1])." Vieles dabei mußte Schiller mehr durch die Energie seines Willens, als durch die unbewußte Produktivität des Genies zu Stande bringen, wovon denn freilich auch die Spuren nicht zu verkennen sind. Die Epoche des Fertigwerdens fiel in eine Zeit, wo der Dichter höchst krank-

1) Göthe, Werke, Bd. 35. S. 351.

haft angegriffen war, und eine über die andere Nacht nicht schlafen konnte. Er mußte ungemeine Kraft aufwenden, um sich in der nöthigen Klarheit der Stimmung zu erhalten. „Könnte ich nicht," schreibt er, „durch meinen Willen etwas mehr als Andere in ähnlichen Fällen, so würde ich jetzt ganz und gar pausiren müssen." Aus solchen krankhaften Einwirkungen mögen daher auch wohl manche schwach-sentimentalische Stellen zu erklären seyn, die Göthe deswegen pathologische nennt. „Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten," sagt er, „so sähe das Alles ganz anders aus [1])." Daß Göthe ihm vielseitigst in der Arbeit mit Rath und Ermunterung beistand, geht aus dem Briefwechsel auf's Klarste hervor. Schiller gesteht daher auch unter Anderm bei Gelegenheit der Verhandlung über das astrologische Moment im Wallenstein, worüber ihm Göthe Winke gegeben, daß es „eine rechte Gottesgabe sey um einen weisen und sorgfältigen Freund." Berücksichtigt man nun weiter noch, wie er sich aus seiner subjektiven Idealität in die realistische Bestimmtheit hinüberzwingen mußte [2]), so wird man die Unsicherheit und die

1) Werke, Bd. 35. S. 430. Bei dieser Gelegenheit macht Göthe die treffende Bemerkung, daß unsere Ästhetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik zu vereinigen sey, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl als ganze Nationen, die allgemeinsten Weltepochen so gut als der heutige Tag unterworfen sind. — Schiller selbst spricht noch an einer andern Stelle in den Briefen, wie sehr ihn seine kranken Zustände an freier Ausarbeitung des Werks hindern. Gewöhnlich muß er einen Tag der glücklichen Stimmung mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen. Doch, meint er, könne die Kränklichkeit seine Stimmung nicht alteriren. Vgl. Briefwechsel mit Göthe III. S. 352. und IV. S. 377.

2) Er will, wie er an Humboldt (1796) schreibt, im Wallenstein probiren, die sentimentalische Idealität durch die Wahrheit zu ersetzen; er will auf rein realistischem Wege in ihm einen dramatisch großen Charakter aufstellen. Er meint, er müsse sich nun von diesem Gesichtspunkte aus mit Göthe messen. An Körner schreibt er schon 1794, daß ihm vor dem Wallenstein angst und bange sey, weil er glaube, mit jedem Tage mehr zu finden, daß er eigentlich nichts weniger vorstellen könne, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo er philosophiren wolle, der poetische Geist ihn überrasche. Von dieser philosophirenden Poesie enthält nun der Wallenstein allerdings noch mehr als man wünschen möchte, wie denn auch Göthe in ihm „etwas zu viel Philosophie" findet. Später äußert er in einem andern Briefe, daß er sich das Geschäft nicht zu leicht machen wolle, daß ihm übrigens fast Alles abgeschnitten sey, um dem Stoffe auf seine gewohnte Art beizukommen. Es liege derselbe so sehr au-

durchgreifende Getheiltheit wohl erklärlich finden, welche sich an dem großen Werke dem aufmerksamern Blicke aufdrängt. Freilich meint er, daß er im Verkehre mit Göthe „über sich selbst hinausgegangen sey" und über seine Tendenz, „vom Allgemeinen in's Individuelle zu gehen," die er nun als „eine poetische Unart" abgelegt habe. Er will jetzt im Wallenstein „das Realistische idealisiren" und die ganze Frucht des aus jenem Umgange gewonnenen Systems darin in concreto aufzeigen, allein man merkt doch bald, daß die neue Operationsmethode seiner Natur fortwährend widerstrebt. Aus Allem, was über die Entstehungsgeschichte der merkwürdigen Dichtung vorliegt, geht also hervor, daß sie, wie wir bemerkt, vorwiegend ein Produkt der Willensthat war, bei welchem sich die subjektive Gewalt fast mehr betheiligte, als die poetische Freiheit. Man merkt ihr daher Arbeit und Anstrengung oft mehr an, als mit reiner poetischer Ausführung verträglich ist. Schiller hatte das Werk zuerst in Prosa auszuführen unternommen, an deren Stelle er dann später den Rhythmus treten ließ, indem er meinte, „man sollte Alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen koncipiren." Göthe theilte seine Überzeugung und glaubte, daß, wenn Schiller seinen Wallenstein „als ein selbstständiges Werk ansehen wolle, derselbe nothwendig rhythmisch werden müsse." Diese neue höhere Form nöthigte ihn nun aber, manche Motive, „die bloß gut waren für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu seyn scheine,"

ßer ihm, daß er ihm kaum eine Neigung abgewinnen könne. Er will dabei ein bloßes objektives Verfahren anwenden, dazu gehöre aber „ein weitläuftiges und freudloses Quellenstudium." Er fühlt, daß es ihm an Erfahrung fehlt, und doch möchte er Alles gern, selbst bis auf's Lokale, recht aus der Gegenständlichkeit schöpfen. Wie er sich nun in dieser Hinsicht in ähnlicher Weise wie bei dem Gedichte von der Glocke um die technischen und andere Äußerlichkeiten abmühete, wird uns von der Wolzogen berichtet. „Es ist in der That rührend," sagt Gervinus mit Recht, „ihm zuzusehen, wie er, um zu Allem realen Boden zu gewinnen, bald in Karlsbad (schon 1792) das österreichische Militär beobachtet und in Eger das Rathhaus, das Bild Wallenstein's und das Haus seiner Ermordung aufsucht, bald kabbalistische und astrologische Studien für den Seni macht und den Abraham a St. Clara für seinen Kapuziner liest." — Aus der Korrespondenz mit Göthe, welche die Umstände, unter denen Wallenstein geschrieben, aufs deutlichste vorlegt, ergiebt sich, wie schwer überhaupt Schillern das Realisiren bei diesem Werke geworden ist.

zurückzuweisen [1]), wodurch denn die Unsicherheit in der Ausführung eher gemehrt als gemindert wurde. Man hat wohl gemeint, Göthe habe an der poetischen Behandlung des Wallenstein mehrseitig unmittelbaren Antheil genommen, allein dieser lehnt dergleichen Voraussetzungen mit aller Bescheidenheit und Offenheit ab und gesteht, daß er nur einmal in dem Lager thätig eingegriffen, indem er zwei Verse einschob, um den Besitz der Würfel auf Seiten des Bauern näher zu motiviren, wobei er zugleich bemerkt, daß Schiller auf Motivirung nicht besonders bedacht gewesen, sondern in dieser Hinsicht leicht gewaltthätig verfahren sey [2]). Doch stand er Schillern, dessen Arbeit er, wie er sagt, von Anfang bis zu Ende beiwohnte, mit Rath und Erfahrung bei, wie denn jener Manches änderte, wozu ihm der Freund Anregung und Winke gab.

Auf so mühsamem Wege war nun das Werk allmälig seiner Vollendung zugeführt worden, und Schiller konnte unter'm 17. März 1799 den letzten Theil desselben an seinen Freund nach Weimar senden mit dem Wunsche, daß er es für eine wirkliche Tragödie halten möge, in der die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sey. Er hatte damit eine Last abgeworfen, die ihn wahrhaft niedergedrückt, und noch kurz vor der Beendigung schreibt er, „daß er, wenn er erst der Wallenstein'schen Masse los seyn werde, sich als einen ganz neuen Menschen fühlen werde." Es war gewissermaßen der schwer errungene Sieg über seine eigene Natur und der Triumph der Poesie über die Wissenschaft.

Dieser letzte Punkt muß bei der Beurtheilung des Werkes vorzüglich in's Auge genommen werden. Die ganze Produktion ist in der That ein Kampf der dichterischen Natur Schiller's und seiner wissenschaftlichen Richtung, der poetischen Praxis und der Theorie. Mitten in der Arbeit finden wir ihn noch mit den Betrachtungen über die Dichtarten und namentlich über die Tragödie und ihr Verhältniß zur Epik beschäftigt, so daß Göthe, mit dem er dergleichen brieflich verhandelt, endlich des Theoretisirens, zu dem er sich Schillern zu Gefallen eine Zeitlang herbeigelassen, müde, sich wieder nach der Arbeit und „dem Jena'schen Kanapee,

1) Briefw. III. S. 327. Ebend. S. 333.

2) Bei Eckermann II.

seinem Dreifuße" sehnt[1]). — Verstand und Wille suchen in dem Gedichte mit dem Genie und der Phantasie ein Abkommen zu treffen. Es ist eben, wie wir dieses schon aus Schiller's eigenem Munde vernommen, eine Probe, für die fehlende Idealität durch die bloße Wahrheit zu entschädigen. Zugleich war es aber auch eine Probe, die antike Tragödie mit der modernen, und zwar hauptsächlich vom Gesichtspunkte der Schicksalsidee aus, möglichst zu versöhnen. Dabei ist nun sofort zu bemerken, daß sich gerade von hier aus ein Gegensatz hineingedrängt hat, dessen Überwindung für den Dichter eine Unmöglichkeit war, und wodurch daher auch eine störende Zwiespaltigkeit in das Ganze eintrat. Das Schicksal der modernen Tragödie liegt wesentlich in dem Subjekte und seiner Natur, entspringt aus dem Bedürfnisse und Berufe des freien Wollens, des Ein- und Durchsetzens der Person in Mitten der umgebenden Nothwendigkeit, aus der Neigung, das Individuelle mit seiner relativen Berechtigung zum Absoluten zu steigern und damit das gleich wohl begründete Recht anderer Verhältnisse zu verneinen. Das antike erscheint als eine äußere Macht, als die aprioriſche Souveränität des absoluten göttlichen Wollens, die mit Krone und Scepter über den Häuptern der Menschen dahinschreitet, und vor der das subjektive Wollen nur als ein Versuch erscheint, den jene höchste Macht gestattet, um sich selbst nur um so erhabener zu offenbaren. Es ist die objektive Dogmatik der Weltordnung, die sich gegen das subjektive Meinen, ohne Einrede zu erlauben, geltend macht, während das moderne mehr als die Dialektik des persönlichen Planens und Wollens auftritt, die in ihrem Fortgange allerdings durch das Sollen, welches aus dem allgemeinen Weltgesetze für das Individuum resultirt, beschränkt und in ihrer einseitigen Extremisirung von diesem negirt werden muß. Shakspeare hat dieses Verhältniß, diese tragische Dialektik unter allen modernen Dichtern am tiefsten ergriffen und am vollkommensten poetisch vollzogen[2]). Göthe kommt ihm darin am nächsten, nur daß er in der Positivität und tragischen Energie der Charaktere und ihres Handelns hinter ihm zurückbleibt. Schiller's ursprüngliche Natur neigte sich zu jener

1) Briefwechsel (30. Dec. 1797).

2) Göthe hat in dem Aufsatze: „Shakspeare und kein Ende" (Werke, Bd. 35. S. 367 ff.) über den obigen Punkt recht anziehende Winke gegeben.

modernen Schicksalsansicht hin, ohne daß er sie jedoch gehörig bei sich abschließen konnte. Es gelang ihm nicht, das subjektive Wollen mit dem objektiven Sollen recht und vollständig in das bezeichnete Verhältniß zu bringen, indem er einerseits auf dem Grunde seiner spätern wissenschaftlichen, von Kant's Willenslehre ausgehenden Theorie noch immer der subjektiven Freiheit zuviel einräumen wollte, während er andererseits, durch die nähere Bekanntschaft mit der alten Tragödie verführt, dem objektiven Sollen und den äußerlichen Mächten zu großen Spielraum gönnte. Dieses Schwanken nun zwischen dem Einen und dem Andern, zwischen dem modernen Schicksalsstande, den er selbst mehrfach andeutet [1]), und dem Hingeben an das dunkle Walten verborgener „tück'scher Mächte,"

„Die keines Menschen Kunst vertraulich macht,"

hat, wie wir kurz zuvor bemerkt, einen Widerspruch in das Ganze vorgeschoben, der es bis tief in sein Innerstes durchdringt und es gerade um die Einheit der Hauptempfindung bringt, welche er glaubt und wünscht erreicht zu haben. Hinzukam dann der weitere Zwang, den sich der Dichter anthun mußte, indem er, wie gezeigt, seiner persönlichen Natur und Weise entgegen den realistischen Standpunkt einnehmen und von diesem aus zur Idealität aufstreben wollte. Er hielt sich zu dem Zwecke auf Kosten der Dichtung zu genau an das historische Detail, dessen er aber für die Idee nicht recht Meister werden konnte. Da ihm nun diese neue Operation, wie er es selber nennt, ebensowenig recht gelingen will, als die Ausgleichung der beiden Schicksalsstandpunkte; so entsteht daraus neben unverkennbarer Mühe und Anstrengung eine Getheiltheit und Unsicherheit in der Handlung wie in der Charakteristik, welche die organische Lebendigkeit und geniale Unmittelbarkeit zu wenig aufkommen läßt, um des reinen ästhetischen Effekts vergewissert zu seyn. Nichts paßt daher auf den Wallen-

---

1) So läßt er den Wallenstein selbst sagen:

„Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
In uns ist sein gebiet'rischer Vollstrecker."

Dann den Illo das bekannte:

„In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne."

Dasselbe bestätiget Thekla in dem vielgebrauchten Verse:

„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme."

stein weniger, als ihn ein „vollkommenes Naturprodukt" zu nennen, das „in makelloser Schöne" vor uns stehen soll, wie Hoffmeister thut, der zugleich die Getheiltheit des Stückes daraus herleiten will, daß der Hauptheld in der ersten Konception als ein kosmopolitischer Don Karlos und Posa gefaßt worden, später aber unter den Einfluß der Schicksalsidee gestellt worden sey. Von solcher Getheiltheit ist nun in dem Werke kaum die leiseste Spur, wenn man nicht einige gelegentliche Worte Wallenstein's und anderer Personen, z. B. des Max Piccolomini, dahin deuten will. Am entschiedensten sprechen die Worte im Prolog:

„Sie (die Poesie) sieht den Menschen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größte Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu,"

jenen von uns hervorgehobenen Doppelstandpunkt aus. Hier steckt, wie wir schon gesagt, der eigentliche Knoten. Schiller theilte sich zwischen der Freiheit des Subjekts und der Gewalt der objektiven Mächte, die sich vornehmlich in dem Glauben an den höheren Einfluß der Gestirne, in dem astrologischen Aberglauben, bethätigen sollen, und er war nicht Shakspeare genug, um diese Theilung wieder auszugleichen. Blickt man auf die Sorge, welche dieser Punkt, nach dem Briefwechsel mit Göthe, ihm gekostet, so ist es beinahe rührend, zu sehen, wie ungeachtet der guten Rathschläge des Letztern doch aller Mühe Arbeit beinahe umsonst war. Denn wer möchte es, wenn er genauer zusieht, läugnen, daß eigentlich durch jenen ganzen himmlischen Apparat nichts recht motivirt wird, daß er als ein Hors d'oeuvre für sich besteht und nur hier und da maschinenartig heran- und hereintritt. Für Wallenstein's Entschlüsse hätte all die astrologische Zurüstung wegbleiben können, sie erscheint mehr als eine Liebhaberei, als ein Spiel der Beschäftigung, denn als die Hand, welche des Mannes Schicksal bestimmt. Übrigens erinnert diese Astrologie, wie schon von Andern bemerkt worden, bedeutend an Shakspeare's Hexen in Macbeth, die freilich eine wahrhaft psychologische Bedeutung für die Bestimmung und Entwickelung des Entschlusses jenes Helden gewinnen und mit ihren Weissagungen viel tiefer in den inneren Gang der Handlung greifen. Sonst kann man überhaupt bei Wallenstein jene englische Tragödie nicht vergessen. Beiderseits beruhet der Kern der Sache auf Mißbrauch des königlichen Ver-

trauens, auf Verrath aus Ehrgeiz, nur daß Macbeth schuldbeladener erscheint als Wallenstein, weil sein Verrath den Freund und König zugleich vernichtet. Die Gräfin Terzky, Wallenstein's Schwägerin, ist ein, wenn auch nur schwaches, Konterfei der Lady Macbeth; denn, wie diese ehrgeizig, ist sie es, die den Helden vornehmlich zur Vollbringung des Verraths treibt. Wollen wir in der Vergleichung noch etwas weiter gehen, so finden wir, was die eigentliche Ausführung betrifft, auf Shakspeare's Seite fast überall den Vorzug. Hauptsächlich ist es der echt dramatische Zusammenhalt der Handlung und der direkte Fortschritt zur Katastrophe, wodurch Macbeth sich bedeutend über Wallenstein erhebt. Denn, wenn Schiller für die Tragödie dem Epos gegenüber die Koncentrirung und „den kurzen Ablauf" der Handlung mit Recht in Anspruch nimmt; so hat er doch in dieser Produktion gegen sein eigenes poetisches Gesetz sich nicht wenig versündiget. Denn die Breite und Weite, in die er stets sich zu verlieren geneigt war, hat hier einen solchen Umfang gewonnen, der ableitenden Nebenpartien sind so viele, der Rhetorik und Philosophie ein so großer Überfluß, daß selbst das geübteste Auge die Überschau verlieren muß. Werfen wir dagegen den Blick auf Macbeth — mit welch körnigter Bestimmtheit ist hier die Substanz der Fabel herausgestellt, mit welch glücklichem Instinkte die Nebenumstände aufgegriffen und in das Mark der Handlung eingesenkt? Wie schlagend trifft das gedrungene Wort und treibt zur Krisis hin [1])? Jenem Fehler der abschweifenden Breite begegnen wir bei Schiller besonders in der zweiten Abtheilung, in „den Piccolomini's," die noch dazu mit all dieser Breite keine rechte Grundlage für den dritten und Hauptttheil „Wallenstein's Tod" abgeben will. In diesem Bezug hat der Göttinger Recensent (Bouterweck) vollkommen Recht, wenn er sagt „die Piccolomini's hätten kein Ende und Wallenstein's Tod keinen Anfang." Schiller selbst scheint den Mangel

1) Es wundert uns, wie Göthe bei Gelegenheit der Anzeige der englischen Übersetzung des Wallenstein (Werke, Bd. 33. S. 192) sagen mag, daß ihm durch diese Übersetzung „die Analogie zweier vorzüglicher Dichterseelen" (Schiller's und Shakspeare's) aufgegangen sey; wir müssen vielmehr dem beistimmen, was der bekannte englische Dichter Coleridge in der Vorrede ebenfalls zu Wallenstein bemerkt, daß es voreilig sey und unverständig zugleich, Schiller mit Shakspeare überhaupt zu vergleichen.

an dramatischer Begrenzung gefühlt zu haben. Es kommt ihm vor „als ob ihn ein gewisser epischer Geist angewandelt habe." Er bitte die Zuschauer im Prolog, ihm zu verzeihen, wenn er nicht raschen Schritts zum Ziele führe, sondern den großen Gegenstand „in einer Reihe von Gemälden nur" abzurollen wage. Auch drückt ihn die Betrachtung, daß das Stück für die Aufführung zu breit gerathe, und er sucht daher so viel thunlich daran zu schneiden [1]). Wie wenig ihm aber das Gesetz der dramatischen Einheit und der concentrirten Handlung gegenwärtig war, beweist noch außer Andern vornehmlich die berühmte Episode Max und Thekla, welche Tieck mit Recht ebenso unbefriedigend als überflüssig nennt. Denn was sie etwa in dem Ganzen hätte bedeuten können, wäre wohl nur darein zu setzen, daß sie der Eigensucht Wallenstein's und dem Realismus, der die Dichtung tragen sollte, zur Folie dienen mochte. Allein diese Bedeutung wird theils durch die Inkonsequenz in dem Verhalten Wallenstein's, theils durch die ganze abstrakte Stellung, welche die Episode zu dem Organismus der Tragödie einnimmt, fast ganz aufgehoben. Weiter aber merken wir daran, daß Schiller eben des ideal-sentimentalischen Moments trotz allem Streben nach Realismus nicht ledig werden konnte. Es bleibt ein bloßes Einschiebsel und bildet an und für sich ein höchst verstiegenes Liebespoem, dem, um es mit Romeo und Julie zu vergleichen, wie denn wohl geschehen, nichts so sehr fehlt, als Romeo und Julie selbst, d. h. diese innerste Vertiefung in die konkrete Lebendigkeit der wirklichen Liebe und in die unmittelbare Wahrheit ihrer Entwickelung. Max wie Thekla, besonders die Letztere, sind wohlaufgeputzte Figuren, denen der Dichter seine imaginativen Empfindungsideale nur in den Mund legt, statt ihre eigenen Gefühle aus der inneren Seelenwerkstatt vor uns aufsprießen zu lassen. Daß ihre Worte schön und musterhaft erklingen, daß auch manch süßer Ton aus ihnen zu unserm Herzen spricht, kurz, daß die ganze Episode, wie A. W. Schlegel sagt, „ebenso zart als edel gedacht ist," wer möchte es nicht willig anerkennen, dem irgend für rührende Schönheit ein Gefühl inwohnt? Aber nichtsdestoweniger bleibt Max bei allem Hochsinne und aller Liebesbegeisterung ein abstraktes Ideal, zum Theil ein reproducirter Karlos, zum Theil ein anticipirter Mortimer. Thekla verliert fast noch

1) Briefw. IV. S. 401 ff.

nehr den irdischen Boden, und wie sehr sie auch das Interesse chwärmerischer Seelen, unter denen wir auch die bekannte eng- ische Schriftstellerin, Mrs. Jameson [1]), finden, erwecken mag, ie ist in ihrer Art „eine tragische Gurli," wie Rahel bemerkt, deren Artheil, wie meistens, so auch über diese Episode treffend ist. Sie meint, daß beide Personen „ganz ohne menschliche Anato- nie" seyen, und daß die Leute „bei diesem ihrer Moral schmei- chelnden Schauspiele der gesunden menschlichen Organisation ver- essen." Schiller ließ sich dabei, wie später wohl zu etwas Ähn- chem in dem Verhältnisse zwischen Rudenz und Bertha im Wilhelm ell, eben durch seine unüberwindliche Neigung zu sentimentali- her Abstraktion bestimmen. Er konnte das Idealisiren nicht las- n, wie er ja denn in Bezug auf Max und Thekla geradezu be- auptet, daß er, „zwei Figuren ausgenommen, an die ihn eigung feßle," alle übrigen des Stückes bloß als Künstler ehandle. Wie wenig er indeß über diese Partie mit sich selbst n Klaren war, beweist besonders eine Stelle aus seinen Briefen n Göthe, wo er dieselbe „den poetischen wichtigsten Theil des Wallenstein" nennt, und doch sogleich hinzufügt, daß sie „ihrer ei menschlichen Natur nach" von dem geschäftigen Wesen der brigen Staatsaktion völlig getrennt, ja „dem Geiste nach demsel-

1) Mrs. Jameson vergleicht in ihrer Schrift: „Shakspeare's Frauen- estalten" (Übersetzung von Lew. Schücking, Bielefeld, 1840, S. 88 ff.) e Thekla mit der Julie (in Romeo und Julie) und nennt sie „die deutsche ulie," weit verschieden freilich, aber dennoch in verwandtem Geiste koncipirt. ie findet in beiden auffallend ähnliche Züge, nur ist die eine (Thekla) das escheidene Veilchen, während die andere eine unerschlossene Ro- nknospe ist. Wir verfolgen hier nicht die weitere Parallele, sondern be- erken nur, wie die Verfasserin doch gemach gleichfalls auf die eigentliche wunde artie in diesem Charakter kommt, auf die dramatische Blässe, in welcher insicht sie allerdings die deutsche Thekla außer Vergleich mit der englischen ulie setzt. Der Franzose, Benjamin Constant, der in der Abhandlung an- führt wird, stellt die milde Idealität Thekla's besonders aus dem Gesichts- inkte des Kontrasts mit dem wilden Geklirre des Krieges dar. Übrigens idet auch Hinrichs (Schiller's Dichtungen) die Episode als im Wesen des tücks begründet, weil das Schicksal im Wallenstein romantisch, die echt ro- antische Empfindung aber die Liebe sey. Auch er erinnert an Romeo und Ju- — nur Schade, daß im Wallenstein dem ganzen Plane nach die Liebe nicht e Substanz ausmacht, wie in dem angezogenen Shakspeare'schen Stücke, son- rn eben nur so dazu kommt, ohne zu wissen wie, und auch wesentlich durch hts motivirt.

ben entgegengesetzt" sey. Überhaupt hat Schiller auch im Wallenstein noch zu sehr seinen Grundsatz walten lassen, welchem nach, wie er an Göthe schreibt, die poetischen Charaktere nur Symbole allgemeiner Ideen seyn sollen. Denn in der That steht in dieser Hinsicht trotz aller realistischen Anstrengung der Wallenstein dem Don Karlos noch immer näher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Die rechte Individualisirung von einem bestimmten persönlichen Principe aus ist ihm auch hier nicht gelungen, ja das Seitenblicken auf die Charaktere der antiken Tragödie, die er für „idealische Masken" erklärt, mag ihn vielleicht in der Zeichnung der Hauptpersonen über Gebühr mitbedingt haben, sowie es ihn, wie wir gesehen, bei der Schicksalsidee in eine mißliche Halbheit hinüberführte. Am auffallendsten tritt dieses sogleich in dem Charakter des Wallenstein selbst hervor, der doch, wie Schiller selbst erklärt, nach poetischer Absicht wie in der Geschichte eine durchaus realistische Positivität erhalten sollte. Es ist dem Dichter nicht möglich geworden, die heterogenen Elemente, die in dieser Person zusammentreten, zu einem beharrenden Charakter zu verbinden und diesen aus dem Total des Menschen hervortreten zu lassen. Er vermochte es nicht, in das „Ächtrealistische" Wallenstein's und dessen historische Bestimmtheit sich so zu versetzen, um ihn von seiner reinen positiven Individualität aus zu tragischer Würde emporzubilden. Ein Charakter, von dem er selbst sagen mochte, „er habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzelnen Lebensakte groß, er habe wenig Würde, seine Unternehmung sey moralisch schlecht und verunglückt physisch," foderte einen entschiedeneren Angriff, eine resolutere Auffassung und Ausführung, als Schiller zu der Darstellung mitbrachte. Er gesteht offen, daß er gar keine Sympathie für ihn habe und daß er ihn „bloß mit der reinen Liebe des Künstlers" behandele. Obgleich er nun weiter meint, daß er darum nicht schlechter ausfallen solle, darf man doch wohl annehmen, daß solche reine objektive Äußerlichkeit nicht im Stande seyn konnte, einem Charakter das natürliche Leben zu geben, dessen selbst der Kunstcharakter nicht entbehren darf. Es kann uns daher kaum Wunder nehmen, wenn wir bei näherer Anschauung finden, daß jener Träger eines bedeutenden Geschicks in stets wechselnden Zügen und mit dem Gepräge haltungslosen Zauderns vor unseren Blicken schwankt, in unsicheren Schritten bald vor- bald rückwärts wan-

kend, daß er in unseliger Schwebe zwischen seinem eigenen Wollen und den tückischen äußern Mächten, die hier im Zufalle dort in den Sternen lauern, hinüber- und herüberschaukelt, indem er bald seiner Großheit sich bewußt in hohem Pathos redet, bald der Rathlosigkeit anheimgegeben nach schwachen Stützen greift, jetzt mit Verstand scharf berechnet, dann in unvorsichtigem Vertrauen auf die Gestirne und der Freunde Treue baut, die er, wie Buttlern, selbst kleinlich beleidigt, oder wie den ältern Octavio, mißkennt, in diesem Augenblicke erhabene Ideen vertreten will, im andern auf verrätherische Plane sinnt und so endlich durch Selbsttäuschung und Selbstverwirrung dem Schicksale ohne Noth entgegentreibt und dem Verderben mehr sich selbst überliefert, als er, in mächtigem Kampfe streitend, unterliegt. Was der Prolog von ihm sagt:

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte,"

findet Anwendung auch auf die Gestalt, in der ihn uns die Dichtung zeigt, und das eigene Wort:

„Mich verklagt der Doppelsinn des Lebens,"

ist die wahre Devise seiner poetischen Erscheinung [1]). Wallenstein ist ein Charakter, der sich nicht in sich selbst zu gründen weiß und ebensowenig das Schicksal ernstlich zur Rede zu stellen gemuthet ist. Und so erscheint er denn, wie viele wohlgelungene Züge er uns auch zeigen, wie manches schöne Wort in edlem Pathos er auch sprechen mag, doch im Ganzen als ein keineswegs durchaus wahrhaft tragischer Held, indem dieser, wenn auch nicht vollkommen, doch nimmer so geartet seyn muß, daß an ihm sich das Bild der im Menschenthume leidenden Idee zu vollkommener Gegenwart herausgestalte. Wenn nun, um von Andern nicht zu reden, Hegel in seiner Kritik des Wallenstein der Ansicht ist, daß „das Erliegen der Unbestimmtheit unter die Bestimmtheit (nämlich der ganzen Umgebung) ein höchst tragisches Wesen sey, groß und konsequent dargestellt," so würden wir ihm gern uns zugesellen, wenn nur jene Unbestimmtheit selbst auf einem persönlich-tieferen Grunde ruhete, auf einem substanziellen Inhalte des Willens, der in Mitten des Dranges objekti-

1) Es kann hier nicht der Ort seyn, auf die verschiedenen Ansichten über die Schuld und Nichtschuld Wallenstein's, wie sie namentlich jüngst nicht ohne Aufwand tüchtiger historischer Untersuchungen geltend gemacht werden sollten, einzugehen. Die einfache Erinnerung daran mag genügen.

ver Bestimmungen seinen eigenen Anstrengungen unterliegt. Dagegen ist Wallenstein, wie wir angedeutet, ohne höheres persönliches Fundament, und seine Unbestimmtheit daher eben selbst ein charakterloses, oberflächliches Schattenwesen, dem wir keine wahre ideelle Theilnahme zuwenden können, der uns vielmehr lebendigst an Shakspeare's Wort im Jul. Cäsar erinnern kann:

„Nicht durch die Schuld der Sterne, theurer Brutus,
Durch eig'ne Schuld nur sind wir Schwächlinge."

Nennt ihn doch Hegel selbst „eine erhabene, charakterlose Seele, die keinen Zweck ergreifen kann," wobei wir denn eben in Verlegenheit kommen, das Erhabene und Charakterlose miteinander wohl zu reimen. Auch Macbeth erscheint unbestimmt, aber in welch anderer Richtung und Stellung? In ihm ist es der Schrecken des Gewissens vor der grauenvollen That, das Gefühl der Menschlichkeit, welches ihn von dem Verrathe an dem königlichen Herrn und Gönner zurückruft, während sein Ehrgeiz, die verlockende Stimme der Hexen und die imponirende Überlegenheit seines Weibes ihn bestürmen. Er ist von Natur Manns genug für die Größe der That, aber die Umstände schrecken ihn, so daß

„Das feste Herz ihm an die Rippen pocht,
Ganz gegen die Natur."

Ihm fehlt, wie Lady Macbeth sagt, „zum Ehrgeiz nur die Schlechtigkeit." Sie meint, daß sein Gemüth noch zu voll „von der Milch menschlicher Sanftmuth" sey, um „den nächsten Weg zu gehen." — Hier ist freilich auch Unbestimmtheit, aber auf einem andern Grunde und in einer konsequentern Haltung dargestellt. Macbeth vollzieht die That und fällt dem Schicksale der eigenen Brust anheim, wie Lady Macbeth in ihrer Art. — Die übrigen Charaktere der Tragödie, etwa mit Ausnahme des Oktavio Piccolomini und der Gräfin Terzky, sind meistens gleichfalls ohne rechten Halt, ohne konsequente Positivität.

Und so müssen wir denn freilich im Allgemeinen dahin urtheilen, daß die reine tragische Haltung des großen Werks nicht erreicht ist. Es fehlt an der nothwendigen Zusammendrängung des Gegenstandes in einem überschaulichen Punkte bestimmter Gegenwart, es fehlt an einem entschiedenen Gange der Entwickelung, an der Konsequenz des Schicksals und der tragenden Persönlichkeit, überhaupt an einem positiven Bethätigen der Freiheit im Konflikte

mit der Nothwendigkeit und an einem gleich positiven Ineinandergreifen aller wesentlichen Momente, wodurch allein die höhere tragische Wirkung, die erhabene Rührung, erzielt werden kann. Übrigens können wir mit Hegel das Ende keineswegs „entsetzlich" finden, denn obgleich der Tod über das Leben siegt, was ja an und für sich gar nicht untragisch ist, so erscheint er doch nicht als zufälliger Verwüster, sondern als die Macht einer höheren Hand, die das Unrecht strafen will. — Suchen wir nun nach anderen als dramatischen Schönheiten, so werden wir auf der weiten Flur, die der Dichter in zehn Akten und einem Vorspiele vor uns auseinander breitet, eine reiche Blumenlese halten können, wobei nebst dem Hinblicke auf die Manier der Alten der Einfluß der Göthe'schen Weise und Diktion, wie sie in der Iphigenie und dem Torquato Tasso musterhaft verführerisch vorliegt, in Sprache und Gedankenausbreitung nicht verkannt werden kann, wie ja denn Schiller selbst in dieser Hinsicht sich auf Göthe als sein Muster entschuldigend beruft [1]). In der Mitte des Ganzen aber steht das hohe edle Gewächs seiner eigenen idealen Persönlichkeit, die den wahren Mittelpunkt bildet, um die sich die losen Elemente sammeln. Diese ideale Dichterpersönlichkeit ist es auch, welche die Seele des herrlichen Pathos bildet, das uns aus so manchen Stellen mit dem Tone echter Erhabenheit entgegenkommt; aus ihr sprießen die innigen Gefühle und die schönen, bedeutsamen Gedanken hervor, an denen das Werk so reich und fruchtbar ist, daß wir an ihm ein rechtes Buch der Weisheit, eine Fundgrube der gediegensten Sentenzen vor uns haben, ein echtes Nationalwerk, welches wie früher Götz von Berlichingen in das innerste Leben unsers Volks hineinspricht, sowie es aus ihm entsprungen ist, einen Nationalschatz, an dessen Reichthume unser Nationalsinn sich fortwährend nähren, aus dem vaterländische Begeisterung stets neue Erweckung schöpfen kann. Mag die Sprache immerhin hier und da an Überfülle leiden, so wird sie doch im Ganzen in klassischer Meisterschaft geübt und schreitet in sicherem Rhythmus vor. In der Schilderung bewährt sich das gewohnte Talent des Dichters an mancher Stelle mit musterhafter Kunst und nicht übertroffener Virtuosität. Von diesem Gesichtspunkte aus muß besonders das Vorspiel „Wallenstein's Lager" unseren Beifall ansprechen. Es ist das einzig wahrhaft

1) Briefw. IV. S. 273.

und konsequent durchgeführte Reale in dem ganzen Werke und beweist Schiller's Gabe, sich äußerliche Bilder der Natur und Geschichte in lebendiger Unmittelbarkeit zu vergegenwärtigen. Mit glücklicher Dichterfreiheit hat er hier den Stoff bewältiget und seiner Kunst gehorsam gemacht. In die Mitte der Verwüstung und Verwilderung des dreißigjährigen Krieges, wo das Reich ein Tummelplatz von Waffen war, verödet die Städte standen und Gewerb und Kunstfleiß niederlagen, wo der Bürger nichts, der Krieger Alles galt, will uns der Dichter versetzen. Und wir müssen gestehen, daß ihm dies auf seltene Weise gelungen. So wenig wir sonst im Wallenstein Shakspeare's Genius begegnen, so nahe tritt er hier heran. Hat man doch wohl gemeint, daß eben wegen der realistischen Objektivität Göthe gerade hier die Hand bedeutend im Spiele gehabt, was dieser jedoch, wie wir gesehen, im Ganzen ablehnt. Kleinigkeiten abgerechnet [1]), hat er mehr nur durch Andeutungen geholfen als durch unmittelbare Betheiligung. Selbst zu der berühmten Kapuzinerpredigt hat er nicht weiter mitgewirkt, als daß er Schillern einen Band von Pater Abraham a. St. Clara zuschickte, von dem er glaubte, daß er ihn sogleich zu jener Predigt begeistern werde, da ein reicher Schatz darin sey, „der die höchste Stimmung mit sich führe." Schiller findet denn auch alsbald, daß es „ein prächtiges Original" ist, dem er es übrigens möglichst nachzuthun versuchen will [2]). Besonders aber muß noch beachtet werden, wie trefflich es dem Dichter gelungen, das Bild des Wallenstein aus der Mitte dieses Getümmels emporzuheben, um seine Stellung in der nachfolgenden Handlung, sowie sein Schicksal uns im Voraus ahnen zu lassen.

„Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen,"

heißt es im Prolog. Von dieser Seite her hat denn das Vorspiel

1) Wir haben schon oben an die paar von Göthe's Hand gelegentlich der Würfel eingeschobenen Verse erinnert, auch an dem Soldatenliede (nicht dem Reiterliede), womit das Lager eröffnet werden sollte, hat er mitgearbeitet. Briefwechsel IV. S. 317, 325 u. 335.

2) Briefw. IV. S. 317 u. 335. Die eigentliche Quelle, aus der Schiller nun schöpfte, ist jenes alten Predigers Schrift: Reimb dich u. s. w. Cöln, 1702, worin ein Aufruf der Christen gegen die Türken, den der Dichter wesentlich, oft wörtlich benutzt hat. Man sehe desfalls Wachsmuth a. a. O. S. 132, wo die betreffenden Auszüge aus dem alten Buche zur Vergleichung mitgetheilt sind.

auch vorzüglich seine eigenthümliche Bedeutung im Systeme der ganzen Tragödie, deren poetische Einleitung es bildet.

Wie nun aber auch unser Urtheil über dieses Dichterwerk vom ästhetischen Standpunkte aus seyn mag, es behauptet in unserer Literaturgeschichte dadurch eine außerordentliche Wichtigkeit, daß es einerseits die Bahn wies, auf welcher unsere neue Tragödie ganz eigentlich ihre rechten Ziele suchen soll [1]), andererseits mit seiner Größe und poetischen Mächtigkeit in die dramatische und besonders tragödische Misere jener Zeit, die uns Schiller selbst in der Parodie „Shakspeare's Schatten" so treffend schildert, gewaltig aufrührend und erweckend schlug. Deutschland horchte mit Erstaunen diesen großartigen tragischen Akkorden, und Schiller stieg auf ihren Schwingen zu der Höhe der Liebe und Verehrung seines Volks empor, auf deren höchstem Gipfel sein zu früher Tod (1805) ihn fand. Gern wiederholen wir daher Göthe's Wort, der da meint, „das Werk sey so groß, daß kein zweites ähnliches existire."

Am 12. Oktober 1798 wurde das neu eingerichtete Theater zu Weimar unter Göthe's eifrigster und treuester Vermittelung mit Wallenstein's Lager eröffnet. Die Piccolomini folgten einige Monate später auf der Bühne nach (den 30. Januar 1799), zuletzt Wallenstein's Tod. Und so genoß denn der edle Dichter den Lohn einer mühevollen Arbeit, an die sich sieben Jahre seines Lebens knüpften. Schiller folgte nicht lange nachher seinem Schmerzenskinde in die Musenstadt, um dort mit seinem großen Freunde in persönlichster Nähe und Gemeinschaft fortan die Bühne zur wahren Bildungsanstalt des Menschlichen emporzuheben, wie wir dessen vorhin Erwähnung gethan haben.

In dieser neuen Lage umgaben nun den Dichter die freund-

1) Freilich hat man den so deutlich bezeichneten Weg entweder nicht verfolgt, oder nur in unfruchtbarer Nachahmung. Dieses empfand Schiller selbst noch und er klagt darüber in einem späten Briefe an seinen Freund Humboldt (vom 2. April 1805), daß nichts Neues geleistet werde, dagegen sich eine unselige Nachahmungssucht rege, die sich bloß „in einem identischen Wiederbringen und Verschlechtern des Urbildes" bethätige. Solche Nachahmungen habe auch sein Wallenstein hervorgebracht, „man sey aber nicht um einen Schritt gefördert." — Was würde der große Dichter gesagt haben, hätte er die spätern hoch- und hohlklingenden Reproduktionen seiner Tragödien hören müssen, wie sie seit Theodor Körner bis auf Raupach, Auffenberg u. s. w. herab sich noch immer vernehmen lassen! —

lichsten Verhältnisse, in denen sein immer strebender und aus der körperlichen Schwäche sich emporkämpfender Geist willkommene Nahrung und Belebung finden durfte. Die Freiheit, welche der geistigen Bewegung in der deutschen Musenstadt gestattet war, die schöne Liberalität, die durch alle Stufen der Gesellschaft waltete, in den höchsten Kreisen des fürstlichen Hauses wie in denen des bürgerlichen Verkehrs, die Gunst des Herzogs, die reine edle Sympathie seiner hohen, gebildeten Gemahlin, Louise, die noch immer nachhaltende heitere Bildungsregsamkeit der Herzogin Amalia, die freundschaftlichen Beziehungen zu Wieland und zu den geistreichsten Männern und Frauen, der vielseitige, fast unausgesetzte Kunstgenuß, den ihm das wohlbesetzte Theater gewährte, gaben seiner Stimmung Heiterkeit und Leben, seinem Muthe Kraft und stete Spannung. Vor Allem aber war es der unmittelbare, auch in gesellschaftliches Familienleben hinübergehende persönliche Verkehr mit Göthe, der ihn stärkte und erfreuete. Aus der Mitte dieser schönen und reichen Umgebung, in der er sich mehr und mehr der Wissenschaft entfremdete, um der poetischen Praxis ganz zu leben, ersproßten nun rasch hintereinander die Prachtblumen der tragischen Dichtung Schiller's, welche weithin das Auge der Zeitgenossen und der Nachwelt ergötzen sollten.

Der Wallenstein war, wie wir gesehen, gleichsam der tragische Proceß seines tragischen Berufs. In ihm hatte er sich selbst gefunden, und Göthe's angeführte Weissagung, daß das Werk für ihn ein Unendliches seyn werde, sollte sich vollkommen bewähren. Der Abschluß des großen Gedichts wirkte indeß auf den Dichter anfangs nicht sowohl beruhigend, als treibend. So sehr er gewünscht hatte, des Werkes los zu seyn, so wenig konnte er der nun gewonnenen Freiheit innig froh werden. Da die Masse, die ihn bisher angezogen und festgehalten, auf einmal weg war, dünkte es ihm, „als wenn er besinnungslos im luftleeren Raume hänge." Er glaubte daher, daß er nicht eher wieder zur Ruhe kommen werde, „als bis er seine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe." Anfangs hatte er trotz seiner nicht lange zuvor gegen Göthe geäußerten Meinung, daß er keine andern als historischen Stoffe mehr wählen wolle, da die frei erfundenen seine Klippe seyn würden, die Absicht, Gegenstände von freier Erfindung aufzunehmen,

weil diese seiner Neigung und seinem Bedürfnisse mehr zusagten, und er „der Soldaten, Helden und Herrscher vorjetzt herzlich satt hätte [1])." Bald sehen wir aber, daß er sich eines Anderen besinnt, um der Geschichte der Maria Stuart seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Dieser Gegenstand hatte ihn schon in früher Zeit einmal beschäftiget, wie aus einem Briefe ersichtlich, den er unter'm 27. Mai 1783 von Bauerbach aus schrieb, und worin er seinem Freunde meldet, daß er die Maria Stuart bis auf weitere Ordre zurückgelegt habe und nunmehr entschlossen und fest auf den Don Karlos zuarbeite [2]). Jene frühere Idee mochte bei ihm jetzt wohl um so eher wieder emporsteigen, als das Sujet wegen seiner weiblicheren Materie am geeignetsten war, ihn von der soldatisch-kriegerischen Unruhe zu befreien, in die er sich, wie wir gehört, durch den Wallenstein versetzt fühlte. Er fing nunmehr an, den Proceß jener unglücklichen Königin ernstlich zu studiren, und Göthe ermunterte ihn durch seinen Beifall hinsichtlich dieser Wahl, indem er glaubte, daß der Stoff, im Ganzen angesehen, viel enthalte, was von tragischer Wirkung seyn könne. Man darf wohl derselben Ansicht seyn, wenn man einen Blick wirft auf die wichtige Epoche der damaligen englischen Geschichte, wo für jenes Land ein bedeutsamer Wendepunkt in politischer wie religiöser Hinsicht eingetreten war, der zugleich die allgemeine kritische Stellung Europa's in beiden Beziehungen von sich zurückspiegelte. Auch war Charakter und Stellung der beiden Hauptfiguren wichtig genug, um in objektiver Haltung den inhaltschweren Punkt zu bestimmter Anschauung vorzuführen. Daneben bot die schicksalsvolle Geschichte des Geschlechts der Stuarts, sowie die gewaltig bewegte Vergangenheit, auf der Elisabeth's Thron sich aufgebauet, reiche Gelegenheit, die wirksamsten dramatischen Schlaglichter auf die Handlung hinzuleiten und so eine der gehaltvollsten und großartigsten Tragödien aller Zeiten zu gestalten. Die großen Momente, von denen die neue Kultur und die Schicksale Europa's seit jener Zeit getragen werden, eben die religiösen und politischen Freiheitsfragen, sind dort so bestimmt und kräftig ausgesprochen, so bezeichnend in den Vordergrund der Ereignisse herausgestellt, daß ein Dichter, wie Schiller, sich ihrer wohl

1) Briefw. IV. S. 9 und V. S. 35 ff.
2) Schiller's Leben a. a. O. S. 44.

ohne große Mühe hätte bemächtigen mögen. Dieser zog es aber vor, das Öffentliche bloß zu bestreifen und den Kern der Tragödie auf den privaten, individuellen Stand des Persönlichen zu beschränken; wobei freilich, da doch der bezeichnete historische Hintergrund zu gewaltig vorstrebt, der Dichter wieder in's Gedränge kommen mußte, so, daß auch hier, wie früher beim Don Karlos, ein unangenehmes Schwanken, wenn auch in anderer Beziehung, eintritt. Der Vorwurf, den Schiller in seiner Recension des Egmont Göthen macht, daß er den politischen Zustand der Niederlande, überhaupt den historischen Boden zu wenig berücksichtigt habe, findet hier bei ihm selbst um so mehr seine rechte Stelle, weil er, was Göthe nicht gethan, das politische und öffentliche Motiv mehrfach voranstellt und doch die individuelle Leidenschaft zum eigentlichen Principe der Dichtkunst macht, wodurch denn eben eine ganz untragische Inkonsequenz entstehen muß. Beide Königinnen nämlich kündigen als eigentliches Grundmotiv des Stücks ihre politische Stellung zueinander an. So hören wir, daß Maria auf Mortimer's Worte:

„Ich weiß nunmehr, daß Euer gutes Recht
An England Euer ganzes Unrecht ist,
Daß Euch dies Reich als Eigenthum gehört,
Worin Ihr schuldlos als Gefang'ne schmachtet,"

die Antwort giebt:

„O dieses unglücksvolle Recht! Es ist
Die einz'ge Quelle aller meiner Leiden,"

während andererseits Elisabeth gegen denselben äußert, daß der Haß ihrer Feinde unversöhnlich gegen sie sey, ein Haß, dem die königliche Nebenbuhlerin stets neue Nahrung biete.

„Doch ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt,
So lang sie lebt, die ihrem (der Feinde) Schwärmereifer
Den Vorwand leiht und ihre Hoffnung nährt."

Auch gegen das Ende läßt Schiller wieder die Staatsräson hervortreten, so z. B. in der aus Elisabeth's Munde schlecht lautenden sentimentalen Resignationsrede und besonders in der bezüglichen Antwort Burleigh's [1]).

Wenn nun der Dichter bei einem für die höhere historische Tragödie so willigen Stoffe seinem eigenen Geständnisse zum Trotz,

1) Akt IV. Sc. 9.

welcher gemäß „Maria mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich individuelles Mitgefühl" erregen soll [1]), in die Kreise ganz individueller Leidenschaft zurückfällt; so ist wohl zum Theil eben die bezeichnete Ermüdung von dem Lärm der Staatsaktion im Wallenstein, zum Theil aber seine ganze unbesiegliche Neigung für das subjektive Idealisiren schuld daran. Mit jenem Herabtreten aber auf die Stufe des Privaten und Persönlichen hat sich der Dichter in eine durchaus falsche Stellung gegen seinen Gegenstand und seine ganze Tragödie gebracht. Denn indem er uns den Gegensatz zwischen den beiden Königinnen aus persönlicher Leidenschaft entstehen läßt, namentlich die Elisabeth aus bloß eifersüchtiger, gemeiner Rachsucht in ihren Schritten geleitet zeigt, da ferner die Schuld, deretwegen Maria scheinbar untergehen muß, nämlich die Theilnahme an der Ermordung ihres Gemahls, eine solche ist, welche nicht von dem englischen Gesetze, nicht von Elisabeth als englischer Königin, bestraft werden kann; so erscheint das Schicksal durchaus nicht in innerer Nothwendigkeit mit der Natur der Handlung, und Leicester's Worte:

„England's Gesetz, nicht der Monarchin Wille
Verurtheilt die Maria,"

lauten wie Satire auf die ganze Begebenheit und ihren Gang. Mit dieser Inkonsequenz in der begebenheitlichen Tragik hängt dann als Folge wesentlich zusammen, daß auch die beiden Hauptcharaktere aus der historischen Haltung und Lage in die Willkür der dichterischen Abstraktion versetzt werden. Elisabeth wird der Maria gegenüber, um an diese ein möglichst sentimentalisch-romantisches Interesse zu knüpfen, zu der niedrigsten Stufe gemeiner Leidenschaftlichkeit herabgedrückt und in dem gehässigsten Lichte gezeigt, das durch keinen Zug königlicher oder weiblicher Würde gemildert wird, während ihre Gegnerin, obwohl der Dichter einen Schatten moralischer Schuld auf sie fallen läßt, in der That auf Kosten jener in so schmeichelnde Farben der Schönheit des Körpers wie Gemüths gekleidet wird und so verführerische Magdalenenzüge erhält, daß man ihrer Sünden ganz und gar vergißt, um ihr alle Liebe zuzuwenden, allen Haß aber auf ihre königliche Feindin hinzutreiben. Von dieser idealen Romantik datirt dann vornehmlich auch der sonderbare Charakter des Mortimer,

1) Briefwechsel, Bd. V. S. 77.

der, wie kunstreich er auf den ersten Blick erscheinen mag, doch bei näherer Ansicht eine atomistische Komposition ist, in welcher die widerwärtige Verbindung zwischen der höchsten jugendlichen Leidenschaft und Liebe einerseits und dem durchtriebensten fanatisch-frechen Jesuitismus andererseits durch keinen tiefern Grund gemildert wird. Beide Extreme stehen zu schroff und zu unvermittelt nebeneinander, als daß sie nicht die getheilteste Empfindung erwecken möchten. Das etwaige Interesse, welches uns die Kunst des Dichters gewähren könnte, indem er die Momente der idealen Romantik der Liebe und Religion mit der realsten Verstandes-Sophistik in einer und derselben Person zu einer einzigen Anschauung zu koncentriren sucht, dieses Interesse wird eben dadurch paralysirt, daß jene Individualisirung bloß als eine gemachte erscheint und nicht als ein innerstes psychologisch-lebendig hervorgetriebenes Wachsthum auftritt. Mit diesem Charakter scheint übrigens Schiller noch eine besondere Absicht gehabt zu haben. Es ist nicht zu verkennen, daß, sowie in dem Stücke das politische Motiv nicht ganz abgewiesen wird, auch das konfessionelle nebenher miteingreift. Schiller wollte nun wohl den Katholicismus, welchen er weiter abwärts in den Schlußscenen nach seiner ganzen ästhetisch-äußerlichen Entfaltung darstellt, in Mortimer zugleich nach seiner fanatisch-jesuitischen Übertreibung dem Protestantismus gegenüber vor Augen führen; wie wir denn auch von dieser Seite her durch die Maria Stuart an die Tendenzen des Don Karlos mehrfach erinnert werden. Beide Stücke gehören ihrer Handlung nach derselben Zeit an, stehen unter denselben kritischen Weltverhältnissen in religiöser wie politischer Hinsicht und leiden, wie schon gesagt, an demselben Grundgebrechen, nämlich daran, daß die welthistorischen, öffentlichen Interessen absichtlich mitbezielt werden, aber vor den privaten, individuellen zu keinerlei angemessenen Wirksamkeit hervortreten können, woraus dann dort wie hier die gleiche tragische Inkonsequenz entspringt. Wenn Hinrichs sagt, in der Maria Stuart werde nicht bloß um das Recht der Erbfolge gestritten, sondern zugleich darum, ob die katholische oder protestantische Fürstin die rechtmäßige Königin sey; so ist dieser Streit nur ein sehr verdeckter, indem er hinter dem der persönlichen Neigungen und Leidenschaften fast ganz zurücktritt. Wie die Sonne bei stürmisch-dunkelm Himmel hin und wieder durch

den Wolkenschleier bricht; so dringt auch von Zeit zu Zeit hier ein konfessionelles, dort ein politisches Wort durch die Strebungen privater Triebe. Unter den übrigen Charakteren ist der Leicester's so unwahr, unwürdig und, wir möchten sagen, so grob niederträchtig gewebt, daß er in keiner Hinsicht eine ästhetische Rechtfertigung erwarten kann. Dazu kommt, daß die Liebe zwischen ihm und Maria ein völliges Nebenwerk ist, ein ganz müssiges Moment, dem es selbst von Seiten der Maria an aller Entschiedenheit fehlt und das in nichts motivirend die Handlung bedingt. Schiller wußte nun einmal mit der Liebe in der Tragödie nichts Rechtes anzufangen. In den Räubern, im Don Karlos, im Wallenstein, in der Jungfrau von Orleans und im Tell — überall bildet sie ein Nebenspiel, in welchem der Dichter nicht der Sache, sondern seiner eigenthümlichen Neigung einen Gefallen thut. Von den sonstigen kleineren Inkonsequenzen, deren das Stück viele enthält, sehen wir hier ab, indem Andere, namentlich Hoffmeister, darauf hinlänglich hingewiesen haben. Die übrige Ausführung angehend, so herrscht in dem Stücke freilich mehr Zusammennahme, als in dem Don Karlos und Wallenstein, überhaupt mehr Bühnenmäßigkeit, wie denn Schiller selbst hofft, „daß darin Alles theatralisch seyn soll;" dennoch giebt es auch hier mehrere Partien, in denen rhetorische Breite und redseliges Pathos über alles Maß aufgeboten sind. Hierhin gehört besonders der religiöse Auftritt sammt der Abschiedsscene im fünften Akte, von denen freilich A. W. Schlegel meint, daß sie „wahrhaft königlich" seyen, sowie daß „die religiösen Eindrücke mit ihren würdigem Ernste" angebracht worden [1]). Abgesehen davon, daß Beichte und Communion, gegen die sich schon Göthe's Gefühl sträubte, ganz unpassend auf der Bühne vor sich gehen, wird auch dabei, wie bei dem Abschiede, soviel sentimentaler Apparat entwickelt, so absichtlich auf pathologische Rührung, auf den Gebrauch der Taschentücher hingearbeitet, daß eine echt tragisch-ideelle Wirkung, eine Erhebung des Gemüths durch das Mitleid aus dem Mitleide, also eine tragische Reinigung der Leidenschaft, unmöglich wird. Von dem überflüssigen, schlechtgelungenen Rechtfertigungsversuche Elisabeth's aber nach der Hinrichtung hätte uns der Dichter um so mehr dispensiren sollen, da derselbe den Eindruck, den er bezielte, ge-

1) Vorlesungen über dram. Kunst, Thl. 3.

radezu schwächt und überhaupt die etwas banale und seit Lessing's Emilia verbrauchte Wendung enthält, ungerechte Machthaber ihre Schuld auf die Diener schieben zu lassen, wozu dergleichen privilegirte Menschenkinder freilich sehr geneigt sind. Einzelne Scenen wirken dagegen höchst dramatisch. Zu diesen rechnen wir besonders das Auftreten der Maria im Park vom Schloß Fotheringhay im Anfange des dritten Akts, dann das unmittelbar darauf folgende Zusammentreffen der beiden Königinnen ebendaselbst, dieses namentlich sowohl wegen der Anschaulichkeit, womit die leidenschaftlichen Stimmungen sich aussprechen, als auch und hauptsächlich deswegen, weil das Mittel, welches Versöhnung bringen sollte, gerade umgekehrt die unglückliche Katastrophe recht eigentlich fördert und beschleunigt. Man hat wohl die Ereiferung der beiden königlichen Frauen nicht ganz anständig finden wollen; allein erwägt man die eigenthümliche Lage, zu der sich Beide hinaufgestimmt fühlen mußten, so durfte der Dichter ihnen unbedenklich jene Sprache leihen, um so mehr, als sich eben die Katastrophe an dieselbe vornehmlich knüpfen sollte. Meisterhaft lautet die Schilderung, welche Mortimer im sechsten Auftritte des ersten Akts von dem Kirchenfeste in Rom entfaltet, sowie auch einige pathetische Stellen in der Rolle der Maria von großer Wahrheit sind. Überhaupt mußte der Dichter wohl die vorzüglichsten Mittel für den poetischen Effekt in der Malerei des Wortes suchen, weil er nach eigener Aussage wesentlich nur das fertige Resultat eines Processes geben und, nach der Methode des Euripides, nur einen Zustand zur vollständigsten Darstellung bringen wollte [1]).

Wie wir schon angeführt haben, wollte Schiller, seitdem er durch den Wallenstein zu einem höheren Bewußtseyn seines dichterischen Berufs gelangt war, von der Theorie nichts mehr wissen, sondern ganz der Ausübung leben. Es läßt sich darnach erklären, daß er, einmal auf dieser Bahn festgestellt, im Fortschritte der Produktion nicht mehr innehalten mochte. Kaum hatte er daher die Maria Stuart vollendet, als er schon wieder mit dem Plane zur Jungfrau von Orleans beschäftiget war, die, mit jener auf der Linie der Romantik stehend, seiner eben angetretenen Richtung nur eine entschiedenere Färbung bot. Überhaupt aber wurde er jetzt von einer solchen produktiven Unruhe umhergetrieben, daß

1) Briefwechsel, Bd. V. S. 43.

er, wie er an Göthe schreibt, wenn er in der Mitte eines Stückes war, schon wieder an ein neues denken mußte. So war er, noch voll beschäftiget mit der Maria, schon auf einen andern Gegenstand der englischen Geschichte, den Warbeck, gekommen, hatte an eine nähere Disposition der Maltheser gedacht und sich der Übersetzung des Macbeth zugewendet, und kaum hatte er das letzte Wort an der Jungfrau geschrieben, so trug er sich schon wieder mit zwei neuen dramatischen Sujets herum.

In den ersten Monaten des Jahrs 1801 finden wir ihn nun ganz in der ebengenannten romantischen Arbeit befangen. Das Stück schritt rasch seinem Abschlusse entgegen, und schon im April konnte ihm Göthe zur Vollendung desselben Glück wünschen. Die Jungfrau stand fertig da, und jener große Meister findet sie „so brav, gut und schön, daß er ihr nichts zu vergleichen weiß [1]).“ Werfen wir zuvörderst einen Blick auf das Ganze, so fragt sich, was des Dichters Standpunkt bei dieser Produktion gewesen, und wie er im Allgemeinen der poetischen Absicht genügt. Wir haben gesehen, wie er schon in der Maria Stuart einerseits der Romantik, andererseits der religiösen Frage sich zugewandt. Beide Beziehungen lagen frühzeitigst in ihm beieinander. Religiöse Gefühlstiefe und romantische Einbildungskraft spielen begeisternd in seine erste Jugendzeit hinüber, und der Geisterseher, den er im frischen männlichen Alter schrieb, zeigt uns beide als poetische Faktoren im lebendigsten Zusammenwirken. Später gesellte sich die Staatsidee bedeutsam hinzu, und Maria Stuart läßt bereits das engere Verhältniß zwischen Religion und Politik vorblicken, aber so, daß die Romantik der ersteren als Grundstimmung des Ganzen erscheint. Reiner und voller trägt uns nun die Jungfrau von Orleans in die Mitte dieser romantisch-religiösen Idealisirung hinein, indem sie das Hauptelement derselben, das Wunderbare, vorwaltend erscheinen läßt und das mittelalterliche Ideal der religiösen Romantik, die heilige Jungfrau, als den Punkt hinstellt, von welchem das Wunder selbst wieder vorzugsweise getragen wird. Mit der vorhergehenden Tragödie hat diese noch vornehmlich gemein, daß auch in ihr ein rein idalisirter Frauencharakter aus der Mitte einer vollen Geschichte emporsteigt, um die bezielte neue Dichtungswelt zu vertreten. Daß der Dichter mit

1) Briefw. VI. S. 40 u. 41.

der religiösen Romantik die monarchisch-politische in engste Verbindung bringt, indem er bei aller Betonung, welche er auf das Volkswohl und Volksrecht legt, doch das gesammte Staatsinteresse an die Person des Königs knüpft, den die Heldin stets im Auge behält, dessen Krönung ihr Zweck ist, dessen Beruf sie in den schönsten Farben malt und für den sie das Vaterland zunächst wiedererobern will, ist ein Zug, wodurch das Gemälde in seiner mittelalterlichen Färbung nur gewinnen kann. Die Einigung beider Momente, des religiösen und politischen, in der Idee der Romantik, ist nun wohl als die poetische Grundintention des Stückes anzusehen. Diese Einigung erhebt sich dadurch, daß sie durch eine Jungfrau vollzogen wird, der der Dichter seine ganze imaginative Idealisirungkraft gewidmet hat, auf die Höhe romantischer Anschauung, und wir müßten schon, ohne die ausdrückliche Versicherung des Dichters selbst, daß er eine sentimentalische, romantische Tragödie beabsichtiget, jene Absicht voraussetzen. Steht nun aber dieses fest, so hat die vielfach im Sinne des Tadels gemachte Bemerkung keine Bedeutung, ob Schiller nicht, wie Shakspeare zum Theil in Heinrich VI. gethan, die wahre Geschichte, der es an den ergreifendsten dramatischen Motiven nicht fehlt, dieser dramatischen Dichtung hätte unterlegen sollen [1]). Wollte er ja doch keine historische, sondern eigentlich eine ideale Tragödie geben, zu der ihm die Geschichte nur die Färbungs- und Beleuchtungsmittel bieten sollte. Wie sehr Schillern dieser übergeschichtliche Standpunkt vorschwebte, bezeichnen deutlich genug die Verse in dem kleinen Gedichte „das Mädchen von Orleans:"

1) Meint doch auch Schlegel: „Das wahre schmachvolle Märtyrerthum der verrathenen und verlassenen Heldin würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtete." Vorles. über die dramat. Kunst, Thl. 3. S. 412. 2. Ausg. Schiller selbst hatte nach eigener Erklärung noch zwei andere Pläne hinsichtlich dieses Sujets. Hätte er sie ausführen können, so würde er sich, namentlich in dem Ende, näher an die Geschichte gehalten haben — „Johanna würde in Rouen verbrannt worden seyn." Später hat Wetzel (nicht der unglückliche, im Wahnsinn verstorbene Wezel) denselben Gegenstand in einer fünfaktigen Tragödie, die unter dem Titel Jeanne d'Arc 1817 erschien, aus dem historischen Standpunkte bearbeitet. Eine gewisse dramatische Belebung, namentlich in einzelnen Situationen, läßt sich nicht verkennen, wohl aber die höhere poetische Freiheit und Haltung vermissen. In Shakspeare's Zeichnung der Johanna (Heinrich VI. 1. Thl.) hat der patriotische Franzosenhaß die Treue und

„Wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu.
Mit einer Glorie hat sie dich umgeben:
Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben."

Indem wir nun glauben, daß es dem Dichter ganz eigentlich nur um die romantische Idealität ihrer selbst wegen zu thun war, wofür ihm eben Religion und Wunder Luft und Mittel, die Geschichte aber den Anhaltpunkt geben sollten, können wir auf die verschiedenen Ansichten nicht weiter eingehen, die man wohl dem Gedichte hat unterlegen wollen, indem man z. B. wie Hoffmeister darin eine Verherrlichung des mittelalterlichen Katholicismus, wie Hinrichs eine Hineinbildung der Religion in das staatliche Leben, wie Rahel die Darstellung von Religion und Christenthum als Zielpunkt angenommen. Uns liegt vielmehr sofort die Frage vor, ob es Schillern gelungen, sein romantisches Gemälde auf dem Grunde der Geschichte angemessen zu beleben und in ihm überhaupt die Idee der Tragödie gehörig zu verwirklichen. In beiderlei Hinsicht ist er unseres Bedünkens hinter seiner eigenen poetischen Absicht zurückgeblieben, dort, indem er die wesentlich-tragischen Grundmomente der Geschichte nicht hinlänglich aufgenommen, hier, indem er die dramatisch-tragische Motivirung zu wenig anwendet, dagegen die epische vorherrschen läßt. Freilich meint er in der ersten Beziehung, „das Historische sey überwunden und doch, soviel er beurtheilen könne, in seinem möglichsten Umfange benutzt [1]);" allein wer den wirklichen, hinlänglich beurkundeten Hergang jener berühmten Begebenheit kennt, wird zugestehen müssen, daß Schiller dem bloßen romantischen Effekte zu gefallen, mehrfach diejenigen Motive, welche dort sich gerade für die tragische Größe und Bedeutung der Handlung, und zwar keineswegs auf Kosten der Romantik, sondern recht eigentlich in ihrem Interesse darboten, vernachlässiget und unbenutzt gelassen hat. Hätte er z. B. statt der ganz unmotivirten, urplötzlich aus nichts entstandenen Liebe der Jungfrau zu Lionel vielmehr die patriotische Exaltation der eigentlich tragischen Motivirung untergelegt, hätte er, statt des Mordes

Wahrheit verdorben. Ob und inwiefern übrigens diese Tragödie wirklich von dem großen Dichter herrühre, wird gestritten.

1) Briefwechs. V. S. 349.

des unseligen Montgommery die Sage festgehalten, welcher nach ihr geweihetes Schwert sich nie mit Blut befleckte, hätte er selbst das tragische Ende, das dem tapfern gefangenen Mädchen der Aberglaube der Zeit und der Haß der Engländer auf dem Scheiterhaufen bereitete, mit gehöriger poetischer Lebendigkeit vergegenwärtiget, statt daß er sie in der verklärenden Weise hinscheiden läßt (was sich jedoch gleichfalls mit Rücksicht auf die gesammte abstraktivgehaltene Romantik des Stücks poetisch recht wohl rechtfertiget); so würde er durch solchen näheren Anschluß an die Geschichte seinem Zwecke mehr gedient haben, als er wohl meinen mochte. In diesem unnöthigen Abweichen von der Geschichte zum Behuf einer romantischen Effektmacherei, deren er selbst geständig ist, indem er z. B. an Göthe schreibt, daß er glaube, „der Donner am Ende des vierten Akts solle seine Wirkung nicht verfehlen," liegt nun ein Hauptgrund des Mangels an echt dramatischer Handlung, sowie an tragischer Bedeutung und Charakteristik. Es kommt ihm weniger darauf an, das Schicksal der Heldin aus einem lebendigen Wechselwirken ihrer persönlichen Kraft und der umgebenden Wirklichkeit sich hervorbilden zu lassen, als vielmehr überall nur das abstrakte Bild des Wunderbaren vorzuhalten. Statt dieser äußerlichen Maschinerie hätte der Dichter die Glaubensüberzeugung des seltsamen Mädchens aus ihrer innerlich quellenden Tiefe heraufführen und mit aller Macht der Schwärmerei wie der Empfindung bei möglichster Einfalt der Gesinnung zur lebendigen That werden lassen sollen. Die prophetischen wie die politischen Reden, die ganze Breite lyrischer Sentimentalität, der wir mehrfach begegnen, die Wunderthaten, die sie übt, all dieser äußerliche Apparat hebt die Persönlichkeit aus der dramatischen Sphäre und rückt sie in die epische hinaus. Dieser wunderdurchwebte Apparat ist zugleich Schuld, daß die Handlung nicht als eine menschlich vermittelte erscheint, er schiebt sie vielmehr dem Himmel zu, der sich Johannen nur zum Instrumente seiner überweltlichen Macht erwählt zu haben scheint. Sie ist eine Personifikation des christlichen Fatum's, wie sie denn selbst sagt:

„Ein blindes Werkzeug fodert Gott,
Mit blinden Augen mußtest Du's vollbringen."

Sie wandelt vor uns als eine willenlose, somnambule Träumerin, der wirklichen Gegenwart entrückt.

Finden wir nun in der Entwickelung des Ganzen keinen innerlich-dramatischen Fortgang, werden wir vielmehr überall in die objektive Weite der Epik hinausgeführt, so können wir noch weniger die Art rechtfertigen, wie die eigentliche tragische Wesenheit des Stückes behandelt wird. Wir merken wohl, daß es die subjektive Schuld der Heldin seyn soll, worein der Dichter dieselbe setzen will. Allein, nicht davon zu reden, daß nach Standpunkt und ganzer Umgebung die tragische Substanz viel zweckmäßiger und poetischer in die Gewalt des Aberglaubens einerseits und in die aufkämpfende ideale Überzeugung des Mädchens andererseits, sowie in den daraus entspringenden Konflikt vorzugsweise und zwar gleich von Anfang an verlegt und daraus folgerichtig hergeleitet worden wäre, wozu wieder die Geschichte die erwünschteste Unterlage bot, wird die Schuld der Heldin einer unglücklichen augenblicklichen Herzensverirrung zugeschoben, die uns in der urplötzlichen Entstehung, wie schon angedeutet, ganz unmotivirt dünkt und mehr von des Dichters Liebhaberei für dergleichen romantische Abstraktionen, als von der sachlichen Bewegung herbeigeführt scheint. Vermuthlich wollte Schiller die Sicherheit strafen, welche seine Jungfrau, auf der Höhe ihres Glanzes angekommen, gegen die menschliche Leidenschaft äußert, indem sie nach Ablehnung der, freilich gleichfalls äußerlich genug hineingezwungenen, Bewerbung der französischen Feldherrn um ihre Hand, sich zu den vermessenen Worten treiben läßt:

„Der Männer Auge schon, das mich begehrt,
Ist mir ein Grauen und Entheiligung."

Das Schicksal soll sich wohl nach des Dichters Absicht für diese Unnatur und Selbstüberhebung an ihr gerade dadurch am empfindlichsten rächen, daß es sie eben an einen der feindlichen Anführer, denen allen sie unerbittlichen Untergang geschworen, in leidenschaftlicher Hingebung fesselt. Daß zwischen jenem Übermuthe des Selbstvertrauens und diesem Falle der schwarze Ritter als böser Versucher auftreten muß, ist ein reiner Maschinenzug, durch nichts gerechtfertiget, vermuthlich aber wiederum eine Folge der im Ganzen herrschenden Lust an romantischem Effekt. Daß nach Schiller's eigenem Andeuten in der seltsamen Maske der atheistische Talbot stecken soll, giebt ihr keine höhere dramatische Bedeutung. Die Figur ist in jeder Hinsicht, wie an sich selbst zweifelhaft, so im Or-

ganismus der Handlung völlig nichtig. Sollte sie etwa dienen, Johanna's reines Gemüth zum Irrthume zu verleiten, so mußte sie zu ihr in ein tieferes Verhältniß treten, als hier geschieht. Übrigens finden wir das Verfehlte in jener Liebeskatastrophe nicht in der Plötzlichkeit der Leidenschaft (denn daß ein Mädchen an und für sich einem so raschen Liebesfunken zugänglich sey, wer wollte es in Abrede stellen?), ebensowenig mögen wir es mit Schwab (in Schiller's Leben) und Andern in der vorgeblichen Nullität des Lionel sehen — das Unmotivirte liegt vielmehr in Charakter und Verhältnissen des Stückes überhaupt[1]). Dazu kommt, daß, wie auch wohl sonst schon bemerkt worden, die Schuld bloß eine Schuld der Empfindung ist, von der die Jungfrau selber sagen muß:

„Ach, es war nicht meine Wahl!"

eine Schuld, die gar nicht in die objektive Lebensthat der Heldin einwirkt, also an dem Wesen der Handlung sich in nichts betheiligt, zugleich nur, wie Hegel in seiner Ästhetik richtig hervorgehoben, etwas Peinliches und Trauriges enthält, was schon in dieser subjektiven Ängstlichkeit keine echt tragische Haltung gewähren kann. Ohnehin tritt nach diesem Plane der tragische Proceß, der von Anfang an beginnen sollte, erst gegen Ende des dritten Aktes auf. Die Katastrophe fällt aus den Wolken, was vielleicht damit entschuldigt werden könnte, daß die Heldin eben selbst nur in Wolken und auf Wolken schwebt. Aber sowie jene Katastrophe ohne Anfang ist, so bleibt sie auch ohne Ende; denn dieses knüpft sich in keiner Art von Konsequenz an den tragischen Wendepunkt, der vollständig isolirt steht und in der That nur eine kleine lyrische Episode bildet. Überhaupt fehlt dem Gedichte rechter Anfang, Mitte und Ende, also gerade dasjenige, was schon Aristoteles für die wesentlichste Bedingung des Drama hält. Wenn Gervinus dagegen „den höchst verständigen Bau" des Stückes rühmt, so scheint uns gerade das Zuviel der Verständigkeit ein Beweis von dem Mangel an innerem poetischem Organismus, auf den es doch ankommt. Es sind aneinandergeschobene Partien, die wohl

1) Schiller selbst schreibt, daß diese ganze Verliebung, „an der sich so Viele ärgern," am Ende „nur eine Prüfung" sey, während er sie freilich unmittelbar vorher als eine Strafe für die wider den Auftrag des Himmels zu weit getriebene Rache gegen die Engländer bezeichnet. Wir merken, daß er selbst das Fremdartige fühlte.

ein architektonisches Totalbild geben, aber keine sich durch sich selbst forttreibende Handlung. Das Ganze schwankt auf seinem wunderbaren Boden zwischen Himmel und Erde, zwischen Absicht und Zufall, zwischen Aberglauben und politischer Begeisterung, zwischen Erdichtung und Geschichte höchst haltungslos hin und wieder, wobei der Pomp die Augen blendet und die Produktion der Gefahr aussetzt, in ein bloßes Spektakelstück auszuarten. Wenn wir nun unter solchen Umständen die Hauptsache für mißlungen zu erklären haben, indem das Moment der Tragödie in der Ausführung wesentlich verfehlt erscheint, und das Ganze mehr in epischer Färbung glänzt als durch dramatische Intensivität ergreift, wenn überdem manche Nebenpartien, z. B. der unstete Charakter Karl's VII., oder die ganz unnatürliche Übertriebenheit in der Schilderung des Hasses seiner Mutter Isabeau gegen ihn, die widerwärtige Jammerscene, in der Montgomery mit der Jungfrau um sein Leben handelt, und die gleich unvortheilhaft für seine Männlichkeit und ihre Weiblichkeit erscheint, die freigeisterische Gesinnung sowie die Rede des tapfern Talbot, welche derselbe im Augenblicke des Todes hält, und die ganz so klingt, als hätte er sie aus dem berüchtigten Système de la nature und den Schriften eines Diderot oder Voltaire entnommen, wenn, sagen wir, solche und ähnliche Nebenpartien keiner ästhetischen Würdigung sich bieten, wenn endlich selbst in der romantischen Schilderei nicht immer der rechte Ton, die angemessene Belebung erreicht wird [1]); so bleibt dennoch trotz dieser Mängel dem Stücke ein eigenthümlich poetischer Werth für immer unbenommen. Es hat nämlich, außerdem, daß

1) Vielfacher Tadel ist gegen die Scene ausgesprochen worden (Akt IV. Sc. 11), in welcher Johanna von ihrem Vater auf die schmählichste Art der Hexerei beschuldigt wird, und zwar vornehmlich deswegen, weil das Mädchen darin beharrlich schweigt, obwohl sie durch ein Wort die Sache beseitigen könnte. Allein der Tadel muß vielmehr die ganze Scene treffen, die so unnatürlich widerwärtig, als ganz unnöthig ist und auf Effektmacherei hinausgeht. Daß die Jungfrau schweigt, vor einer so unerwarteten, vom eigenen Vater her so unbegreiflich hart auf sie anstürmenden Beschuldigung bei dem ohnehin sie niederbeugenden Gefühle der innersten Zerknirschung seit dem Begegnen mit Lionel, muß vielmehr als ein durchaus wahrer, reiner Zug des Seelenlebens anerkannt werden. Schiller selbst entschuldiget dies Schweigen „mit der visionären Schwärmerei" des Mädchens, sowie mit der Vorstellung „der Pflicht, sie dürfe dem Vater nicht antworten."

es in seiner trefflichen Sprache des Dichters klassische Erhebung bewährt, noch das besondere Verdienst, das ideale Element, welches immerhin in der Fabel liegt, in seiner Würde und nach seiner höheren Beziehung zu Religion und Patriotismus hervorgehoben zu haben, ein Verdienst, das um so bedeutender erscheint, als gerade in der Auffassungsweise Schiller's sich die deutsche Richtung zur Anschauung bringt, die überall die Idee zu ehren und das Menschliche in seinem Adel und kosmopolitischen Werthe anzuerkennen bemühet ist. Während daher der englische Dichter (Shakspeare) aus nationaler Parteilichkeit, der französische (Voltaire) aus frivoler Witzlust das Bild der Jungfrau zu schwärzen und in den Staub zu ziehen suchten, war unser Dichter begeistert für das Erhabene, was in der wundersamen Geschichte gelegen ist. Die Macht des religiösen Glaubens in einem einfachen Gemüthe in Verbindung mit der Liebe zu König und Vaterland wollte Schiller verherrlichen und das Bild der Jungfrau aus der Umgebung des Gemeinen zum Bilde der Menschheit selbst erheben. Neben dieser hohen poetischen Intention wird der unbefangene Sinn auch noch eine große Zahl von Sonderschönheiten entdecken können, welche sich theils in einzelnen Situationen, theils in vielen gelungenen Stellen bekunden, aus denen ein tiefgehendes lyrisches oder begeistertes patriotisches Pathos spricht. Daß das Stück in seiner äußerlichen Haltung, mit der Fülle seines rhetorischen Elements und dem hochtönenden Gange des dramatischen Kothurns der Schauspielerkunst aufzuhelfen wenig geeignet war, im Gegentheile derselben viel Schaden brachte, indem ein leeres deklamatorisches Spreizen an die Stelle charakteristischer Tiefe und Wahrheit trat, ein weitausgreifendes Geberdenspiel die psychologisch-dramatische Feinheit und Gründlichkeit der Mimik verdrängte, ist keineswegs unbemerkt geblieben; sowie es denn als ein sonderbares Schicksal unsers Dichters gelten kann, daß er, der mit Göthe in eifrigster Weise die Kunstlehre der Bühne zu fördern strebte, gerade durch seine eigenen Produktionen sehr viel beitragen mußte, die Künstler dem Studium ihres Fachs zu entfremden und sie in die Äußerlichkeit des hohlen Rhetorismus hinauszuführen.

Schiller's dramatische Produktivität schien in ihrem unaufhaltsamen Fortstreben gleichsam die Zukunft, um welche der frühzeitige Tod des Dichters unsere Literatur betrügen sollte, in den wenigen

Jahren, die er mit Göthe zusammenlebte, vorabnehmen und möglichst zusammendrängen zu wollen. Daß er gleich beim Schlusse der Jungfrau von Orleans an mehrere andere Stücke dachte, ist schon erwähnt. Die Braut von Messina, welche 1803 erschien, bethätigte jenen dramatischen Drang. Diese Tragödie steht der vorhergehenden näher, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Wir haben bemerken können, wie Schiller der damals aufblühenden romantischen Schule, zu deren Stiftung er wie Göthe, ohne es zu wollen, wesentlich beigetragen, schon in der Jungfrau seine Sympathie bewies. Die Braut von Messina ist ihrer antiken Abstraktion ungeachtet ein weiterer Zoll, den er jener neuen poetischen Richtung zahlte. Wenn er dort mittelalterliches Christenthum als Element seiner romantischen Phantasie nahm, so ist es hier die seltsame Mischung aller Religionen, Gegenden und nationalen Anschauungsweisen zusammt der höchst formellen Sprachbildung, wodurch der Romantik Genüge geschehen sollte. Daß er das Mischgemälde auf einen Platz stellte, wo es die angemessenste romantische Beleuchtung und Hebung aus Geschichte und Umgebung gewinnen konnte, ist als ein glücklicher Wurf seiner genialen Auffassung zu betrachten. Sicilien war, wie auch Gervinus nicht unbemerkt läßt, der rechte Ort für ein Stück, in dem sich all die Elemente zusammenlegen, die in diesem Lande ihre Geschichte gehabt haben. Griechen und Muhamedaner, Normannen und Spanier, Heidenthum und Christenthum, die antike Kunst und das romantische Minnewesen waren hier heimisch gewesen und hatten der Phantasie ein buntes Bild hinterlassen. A. W. Schlegel merkt der Dichtung diese Seite der Verwandtschaft mit der neuen Romantik an, weist sie aber auch zugleich wieder ab, indem er urtheilt, „die romantische Poesie suche zwar das Entfernteste zu verschmelzen, allein geradezu unverträgliche Dinge könne sie nicht in sich aufnehmen.“ Es sind nun aber nach unserer Ansicht, um gleich eine kritische Note vorabzunehmen, nicht sowohl die unverträglichen Dinge an sich, die hier die Schuld des Mißlingens tragen, als vielmehr der Mangel an originaler Innerlichkeit in ihrer Verwebung und Verbindung. Wir sehen ein atomistisches Aggregat, aber kein Verwachsen der Elemente ineinander, wie wir dessen ein Musterbeispiel in Göthe's Iphigenie vor uns haben. Wenn Schiller selbst sehr richtig in der Vorrede zu dieser Tragödie fodert:

„in einer höheren Organisation darf der Stoff oder das Elementarische nicht mehr sichtbar seyn;" so hat die Praxis seines Werkes seine Theorie gänzlich verleugnet. In demselben behält vielmehr jedes Element seine eigene Selbstständigkeit, jede Partie ihre eigene Farbe, und so will sich kein rechtes Temperament, keine Vermittelung durch Übergänge, kein individuelles Lebensbild gestalten, sondern statt dessen kommt eben nur eine künstliche Mosaik zu Stande, die uns noch dazu durch die Schroffheit in der Zusammenstellung des Fremdartigen mehr als einmal verletzen muß. Außer der Hinneigung zur Romantik steht das Stück noch in einem andern Bezuge der Jungfrau nahe. Denn wer könnte bei genauerer Ansicht wohl verkennen, daß das fatalistische Moment in beiden waltet, in der Jungfrau verchristlicht, in der Braut verheidnischt, in beiden aber gleich sehr verfehlt? Bevor wir indeß zu weiteren besonderen Bemerkungen übergehen, mögen einige allgemeine vorangeschickt werden. — Schiller selbst beginnt die theoretische Vorrede zu seinem Gedichte mit den Worten: „Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen." Wir müssen gestehen, daß das Wort hier allerdings das Stück nicht rechtfertiget, wohl aber dient, zu bestätigen, was die ganze Komposition darlegt, daß nämlich an derselben sich mehr die Theorie als der Genius, mehr die ästhetische Reflexion als die schöpferische Phantasie betheiligt haben. Es ruhet auf der Dichtung der Druck abstrakter Spekulation und die vornehme Scheu vor der Gesellschaft des Natürlichen, dem nun Schiller einmal nicht die innere Urverwandtschaft mit dem Geiste recht ablauschen konnte, auch wohl nicht mochte. Die Abstraktion stellt sich immer zwischen beide und die Reflexion mühet sich vergebens ab, das wieder zu einen, was jene getrennt hat. Auch in der Vorrede zu dem gegenwärtigen Stücke nimmt es sich sonderbar genug aus, wenn es heißt, daß die Kunst das Wirkliche ganz verlassen und doch mit der Natur auf's genaueste übereinstimmen solle. Denn wie wenig es Schillern mit dieser freilich an sich unmöglichen Aufgabe Ernst war, beweist er gleich weiter dadurch, daß er den Chor zu Hilfe nehmen will, um dem Naturalismus offen und ehrlich den Krieg zu erklären und als lebendige Mauer zu dienen, die die Tragödie um sich ziehen soll, auf daß sie sich „von der wirklichen Welt rein abschließe und sich ihren idealen Boden, ihre poe-

tische Freiheit bewahre." Die tragischen Personen sollen nach ihm keine wirklichen Wesen, keine bloßen Individuen darstellen, sondern sie sollen als ideale Personen, als Repräsentanten ihrer Gattung das Tiefe der Menschheit aussprechen. Man merkt, daß Schiller sich ganz auf den Standpunkt der antiken Tragödie versetzen möchte, wobei ihm freilich sofort das Unglück begegnet, nicht zu begreifen, wie diese mit ihrer idealen Haltung und Charakteristik in der Nationalindividualität des ganzen Volks, seiner Geschichte und seines Gesammtbewußtseyns den positiven konkreten Hintergrund hatte, wodurch sie aufhörte, bloße Abstraktion zu seyn, zu der sich aber die Idee verflüchtigen muß, wenn sie widernatürlich aus ihrer umgebenden Wahrheit und Wirklichkeit auf unsern modernen Boden verpflanzt wird.

War es nun einerseits die Theorie, welche unsern Dichter zu dem poetischen Irrthume, der in dem Werke liegt, verführte, so scheint doch auch andererseits eine Art anmaßliches Selbstvertrauen auf seine Dichtermacht mitgewirkt zu haben, das ihn antrieb, Alles zu versuchen und hinter Niemanden darin zurückzubleiben. Schiller mochte wohl Lust haben, der Welt zu zeigen, daß er von sich sagen dürfe: „auch ich bin ein Maler!" trotz Göthe, dem es gelungen, das Antike mit der Romantik zu vermählen und in fast allen Formen sich frei zu bewegen. Schreibt er doch an W. v. Humboldt, der ihn den modernsten aller neuen Dichter genannt: „Es sollte mich doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständniß abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden (den antiken) Geist mir zu eigen habe machen können." Man sieht, das Produkt war zugleich eine poetische Demonstration, eine Art poetische Wette, die er indeß nicht gewonnen hat, indem das Gedicht ein Zeugniß giebt, daß er den antiken Geist mehr nur als abstrakten Begriff, denn als lebendiges Eigenthum besaß. Daß es Schiller's Stolz war, neben der antiken Schicksalsidee in diesem Stücke auch den antiken Chor in die moderne Tragödie herübergebildet zu haben [1]), beweist außer Anderm die mehrerwähnte Vorrede, in der

1) Schon von andern Seiten her waren seit Langem Versuche mit dem Chor gemacht worden, so namentlich in der englischen Literatur. Auch bei uns war Gleiches geschehen. Wir erinnern nur an die Stolberg'schen Schauspiele mit Chören. Die Chöre, wie sie in Racine's Athalie oder in sonstigen

er geradezu gesteht, daß der Chor dem modernen Tragiker weit wesentlichere Dienste leiste als dem alten, und daß derselbe das tragische Gedicht erst reinige; wobei er, wunderlich genug, die Ansicht äußert, daß auch Shakspeare's Tragödie durch den Chor erst ihre wahre Bedeutung erhalten haben würde, ein schlimmer Beweis seiner Erkenntniß dieses poetischen Genius, dessen eigenste Kunst gerade darin so triumphirend auftritt, daß er das Allgemeine der objektiven Sittlichkeit und die Macht gegebener äußerlicher Dinge in die Sphäre des subjektiven Wollens zu verlegen versteht, um sie hier als Elemente zu gebrauchen, woraus die Saat der persönlichen Thaten erwächst, die das Schicksal bilden. Der Chor, welcher bei den Griechen der Ausdruck des sittlichen Nationalbewußtseyns ist dem individuell-subjektiven gegenüber, der das objektive Sollen dem beliebigen Wollen der Person entgegenhält und diese letztere bei ihrem etwaigen Sonderstreben urtheilend, warnend, ermunternd auf das Gesetz des Allgemeinen hinweist, zugleich die Repräsentation der Volksobjektivität, das Verhältniß zu den waltenden Göttern und zu der von diesen ausgehenden Geschichte der Nationalkultur vergegenwärtigen soll, tritt in dieser seiner national-historischen Eigenthümlichkeit von selbst aus dem Gebiete des modernen Drama zurück, wo die Individuen auf dem Grunde ihrer eigensten Berechtigung in das Allgemeine hineinwirken und dadurch dieses selbst gleichsam erst gestalten. Das Allgemeine ethischer Betrachtung soll indeß darum nicht aus unserm Drama verschwinden, vielmehr, namentlich in der Tragödie, ein wesentliches Ingredienz der Dichtung bilden, jedoch nur insofern, als es sich in den lebendigen Proceß des subjektiven Wechselverkehrs von selbst verflicht. Die handelnden Personen oder auch die ganze Dialektik der Handlung müssen das Urtheil sprechen über sich und ihre Stellung zu dem Allgemeinen. Oft auch kann die chorische Reflexion von einem besondern Humor getragen werden, der sich an einzelne Personen knüpft oder auch im Ganzen liegt. Beides finden wir nun gerade in Shakspeare auf das lebendigste ausgeführt. Entweder sind es die Hauptpersonen selbst,

geistlichen Dramen vorkommen, wie z. B. bei uns in den Spielen von Paul Rebhun (der Susanna, der Hochzeit von Kana u. s. w.) schon in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, gehören nicht eigentlich in diese tragische Kategorie.

die über sich und ihr Verhältniß monologisch reden, oder es sind Nebenpersonen, die vermöge ihrer eigenthümlichen Beziehung zu jenen das Urtheil sprechen, wie z. B. die Narren, oder es ist die unvergleichliche Humoristik, die aus der ganzen Komposition hervordringt und das sittliche Verhalten der Individuen zu der Allgemeinheit des ethischen Bewußtseyns zurückwirft. Sowie nun Schiller zunächst theoretisch den Chor mit Unrecht der neuen Tragödie vindiciren will, so hat er in der poetischen Praxis, welche uns seine Braut von Messina vorlegt, die Idee desselben vollkommen verfehlt. Der Chor ist hier nicht die Vertretung der objektiven ethischen Idee, sondern steht sofort in den Schranken des subjektiven Partikularismus selbst. Er ist Partei von Anbeginn und theilt sich in Parteien, in Gefolgschaften der Brüder. Statt daher über den Parteien sich zu halten, nimmt er Theil an ihrer Leidenschaft, an ihren besondersten Interessen, an ihrem Streite und scheuet sich nicht, sogar das Schwert gegen sich selbst zu ziehen. Das Zeugniß, das dieser Doppelchor sich giebt, wenn er sagt:

„Uns aber treibt das verworrene Streben
Blind und sinnlos durch's wüste Leben,"

ist in der That das Zeugniß seiner gänzlichen Rechtslosigkeit, und man begreift nicht, wie er es sich herausnehmen mag, bei solcher Vernunft- und Willensarmuth Lehren der Weisheit und Gerechtigkeit auszusprechen.

Wie sich nun in dieser Tragödie der Chor in seiner gezwungenen und verfehlten Stellung selbst das Urtheil der Verdammniß spricht und trotz der vielen schönen Worte und lyrischen Erhabenheiten den Geschmack doch nicht versöhnen kann; so ist auch das Schicksal, wie es hier in seiner antiken Äußerlichkeit uns aufgedrungen werden soll, ein Fremdling, der ohne Heimat und Recht in ein Leben schreitet, für das er nicht geboren und erzogen ist. Schon im Wallenstein sind wir der Neigung des Dichters nach dieser Seite hin begegnet und haben dort das Mißliche solcher Sympathien für unsere moderne Tragödie hervorgehoben, auf den wesentlichen Unterschied der beiden Standpunkte auch in diesem Bezuge hinweisend. Wir haben angedeutet, daß, während in der antiken Weltanschauung das Schicksal die allgemeine Nothwendigkeit in der Weltordnung als absolutes Sollen dem Individuum gegenüber darstellt und daher als eine fertige voraussetzte

Macht erscheint, dasselbe in der modernen Ansicht das Werk des Menschen selber ist, welches dieser in Verbindung mit den äußeren Umständen und im Wechselverkehr mit Andern gestaltet. Es ist mehr oder minder das Resultat seines Wollens und damit ein sich genetisch bildendes. Daher soll denn auch die moderne Tragödie diese Genesis wesentlich veranschaulichen, indem sie das Schicksal aus der Tiefe der subjektiven Leidenschaft und aus dem Grunde der innerlichen Persönlichkeit emportreiben läßt, was freilich nicht ohne Mitwirkung äußerer Verhältnisse und ohne den Gegensatz mit der Nothwendigkeit der gegebenen objektiven Welt geschehen kann, deren Macht deshalb gleichfalls zur Anschauung gebracht werden muß. Je bestimmter dieser Wechselbezug, diese subjektiv-objektive Genesis des Schicksals in den Personen und in der Handlung individualisirt wird, desto mehr wird der Idee der modernen Tragödie entsprochen. Auch in dieser Hinsicht darf Shakspeare als Muster hervorgehoben werden. Denn er versteht es wie kein Anderer, das Innere herauszukehren und den Abgrund der Seele sprechend zu machen; er weiß, zu jedem inneren Ereignisse die Natur zu stimmen, zu jedem Worte der Seele die äußere Welt das ihrige mitreden zu lassen. Charakter und Verhängniß verwachsen ineinander. Mit Recht sagt deshalb Herder von ihm: „Alles ist dir Verhängniß und ohne innere Theilnahme doch nichts Verhängniß [1])." In der Jungfrau von Orleans hat Schiller die Hinneigung zu der antiken Schicksalsobjektivität durch die christliche Romantik verdeckt; das Fatum hat den Mantel des Wunders umgethan und dadurch sich bei der modernen Welt zum Theil gerechtfertiget. Wie dagegen in Wallenstein durch jene Hinneigung zum antiken Standpunkte ein durchgreifender Zwiespalt in das Werk gekommen, haben wir an geeigneter Stelle nachgewiesen. Entschiedener als dort ist nun der Versuch in der Braut von Messina wiederholt. Mit offenem Visir tritt das Schicksal in seiner antiken Gestalt sofort als die ein für allemal bestimmende Gewalt hervor, mit allem Apparate seiner äußerlichen Mittel. Ein Fluch haftet auf dem Fürstenhause, welches uns die Dichtung vorführt, die Schuld des Ahnherrn rächt sich an den Kindern, Traumorakel und Traumdeuter sind die Hebel, deren sich die furchtbare Macht bedient, die das unglückselige Geschlecht verderben will. Mit seiner ganzen fatali-

1) Werke, Bd. XII. S. 260.

stischen Blindheit waltet das Verhängniß in dem wunderlichen Stücke, das sich aus verschiedenen andern Werken seine Bausteine holt und, wie schon angeführt, aus den verschiedensten Zeiten, Nationen und Religionen seine Elemente nimmt. Standpunkt, Grundidee und das Wesentliche in der tragischen Motivirung muß des Sophokles Ödipus dem Dichter bieten, auf den als sein Vorbild er sich auch ausdrücklich in einem Briefe an Göthe beruft, bemerkend, daß ihm diese antike Dichtung nur als eine tragische Analysis erscheine, indem Alles schon da sey und nur herausgewickelt werde. Er hat sich nun viele Mühe gegeben, einen Stoff aufzufinden, der dem modernen Dichter den nämlichen Vortheil gewähren könne. Orakel, das Mittel, seinen Ausspruch zu umgehen, das Fehlschlagen der menschlichen Berechnung dem dunkeln Beschlusse des Schicksals gegenüber, ist ganz in der Weise jener berühmten Tragödie des Alterthums. Das weitere Material der Fabel erinnert dann zunächst an die antiken Brüder Eteokles und Polynikes, die unseligen Söhne des Ödipus, zwischen denen Jokaste steht wie die Isabella unseres Gedichts zwischen ihren feindlichen Söhnen, Don Manuel und Don Cesar, vergebens friedliche Vermittelung suchend. Näher lehnt sich die Fabel an die bekannten Stücke unserer Literatur, an Klinger's Zwillinge und an Leisewitzen's Julius von Tarent, welchem letztern sie hauptsächlich in dem Punkte der Liebeseifersucht am verwandtesten ist [1]). Gleich dieses nun, daß nämlich der Streitpunkt hier durchaus der modernen Sentimental-Romantik angehört, während der antike in das Gebiet der Politik fällt, bringt Mißstimmung in die Behandlung, noch mehr aber der Konflikt zwischen dem antiken Heidenthume und dem Christenthume. Der Dichter kann Beide nicht vereinen und schwankt deshalb in seiner Schicksalsdichtung von einem Standpunkte zum andern hinüber und herüber, wie wir Ähnliches im Wallenstein gesehen. Doch waltet das alte Fatum vor. Isabella kündigt uns sofort dieses fatalistische Walten an, indem sie sagt:

„Mit ihnen (den Brüdern) wuchs
Aus unbekanntem verhängnißvollem Samen
Auch ein unsel'ger Bruderhaß empor."

Im Verlauf der Handlung begegnen wir demselben auf jeder Spur, doch nicht ohne Einrede von Seiten christlicher Überzeugung. Wie

1) Vergl. Thl. I. S. 383 ff. und S. 398.

von Wallenstein so müssen wir auch von Isabellen bald die Verneinung einer solchen verhängnißvollen Macht vernehmen, bald die völlige Bejahung. Einmal ist ihr die Kunst der Seher ein eitles Nichts, die Traumkunst Trug, der Sterne Stellung ohne Sinn, dann wieder scheint ihr Alles von dem Allen gebunden und fortgezogen und „in Ehren bleiben die Orakel." Eben hören wir den Anruf an die Himmelskönigin, bald darauf die unwillige Frage:

„Warum besuchen wir die heil'gen Häuser
Und heben zu dem Himmel fromme Hände?"

Ähnliche Schwankungen kommen sonst noch vor. — Der gewichtigste Tadel aber muß die Art und Weise treffen, wie das Schicksal in seiner prätendirten Alterthümlichkeit sich selbst kompromittirt. In der alten Tragödie schreitet es in der Regel als eine erhabene, unzweideutige Macht daher, die kleinlichen Mittel verachtend, das unerbittliche Gesetz des ewigen Beschlusses allein vollziehend; und eben in diesem vollen, offenen Gange desselben liegt seine Erhabenheit. Bei Schiller dagegen erscheint es als ein spitzfindiger, heimtückischer Dämon, der eine Freude daran hat, durch die unbedeutendsten Momente der Menschen beste Hoffnungen zu täuschen, ihr bestes Streben zu vereiteln. Sein ganzes Werk ruhet auf einem Geheimthun, auf einem unzeitigen Schweigen, das meistens ganz oder höchst oberflächlich motivirt ist. Sowie der Brüder Haß aus einem unbegreiflichen, unvordenklichen geheimnißfinstern Grunde entsprungen seyn soll, so wird ihr Verderben überall durch geheimen Rückhalt der Personen gegeneinander herbeigeführt, wobei dem Zufalle reichlicher Antheil gelassen bleibt, wie denn z. B. der Selbstmord des Don Cesar lediglich von dem zufälligen Anblicke des Sarges seines Bruders herbeigeführt werden muß. Übereilungen ohne Noth und ohne Grund treiben zu den grauenvollsten Thaten. Wir finden Sophistik, gezwungene Berechnung und Willkür, wo wir Erhabenheit, Würde und sittliche Nothwendigkeit erblicken sollten. Daß dabei die Freiheit des Subjekts nicht bloß im Allgemeinen verneint, sondern selbst verhöhnt wird, kann das Übel nur noch übler machen.

Wie wenig nun aber auch die tragische Idee in dem allerdings großgedachten Werke ausgeführt und erreicht seyn mag, immerhin erscheint darin ein kühnes Wagstück, das Walten des dämonischen Zufalls in der vernunftlosen Leidenschaft und Selbstentäußerung

des Menschen darzustellen. Der Mensch, der sich an die blinde Macht des Aberglaubens ergiebt, ist mit Recht ihr Sklav und Opfer. Seine Schuld ist die Vernunftveräußerung. Ist diese einmal geschehen durch ein solches Hingeben an die Äußerlichkeit des Traumes, des Orakels u. s. w., hat der Mensch den wahren inneren sokratischen Dämon, den rechten Geistesrather in seiner eigenen Brust verlassen; so fällt er mit Recht dem des blinden Zufalls anheim. Rathlos und unfrei wird er von diesem dem Verderben zugeführt, das er verdient durch den Verrath an der Freiheit, an der Vernunft, des Menschen höchster Kraft. Dieser Gedanke ist an sich echt tragischer Behandlung fähig, nur hat ihn Schiller nicht mit der inneren Konsequenz und objektiven Haltung ausgeführt, wodurch er zu positiver Entschiedenheit für die Anschauung hätte gelangen können. An die Mischung der sonstigen Elemente haben wir schon erinnert und den Mangel an originalgenialischer Ausgleichung derselben gerügt. Nicht zu reden davon, daß die antiken und romantischen Momente vollkommen auseinander liegen, ist es besonders die Unsicherheit und Zerfahrenheit der religiösen Ansicht, welche den Tadel herausfodern muß. Wir wissen aus Schiller's Distichon „mein Glaube," daß er keine Religion bekennen wollte und zwar „aus Religion;" dasselbe Bekenntniß wiederholt er in der Vorrede zu seiner Tragödie. „Unter der Hülle aller Religionen," sagt er dort, „liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt seyn, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet." Geben wir nun gern zu, daß dem Dichter keine besondere Konfession aufgedrungen werden darf, so müssen wir doch jedenfalls von ihm fodern, daß er da, wo er die Religion in seinen Kreis zieht, eine allgemeine religiöse Grundüberzeugung walten oder die verschiedenen Religionen in einem höheren ideellen Gesichtspunkte zusammengehen lasse, und wir können es Schillern nicht zugeben, wenn er weiter meint, daß es „ein Recht der Poesie sey, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln." Die natürliche Folge solcher religiösen Atomistik mußte wohl das Ihrige beitragen zu der ganzen Unlebendigkeit, womit das Stück sich vor uns hinstellt.

Mit jenen kompositiven Mängeln hängt nun auch der Mangel

an individueller Charakteristik wesentlich zusammen. Keine der Personen entwickelt eine selbstständige Subjektivität, sie vertreten nicht einmal bestimmte ideale Typen, wie solches doch die der alten Tragödie thun, bei denen, wie wir schon zu bemerken Gelegenheit gehabt, die reine Individualisirung gleichfalls fehlt, die aber dafür aus dem allgemein-bestimmten Boden des Volksbewußtseyns emporwachsen und hierin, wie in der typisch-objektiven Bestimmtheit, womit sie vor uns hintreten, ihre positive Charakteristik haben. Isabella ist wohl ohne Widerrede die vollendetste unter den Personen des Stücks. In ihr ist im Ganzen das Gepräge einer edlen fürstlichen Haltung, eines hohen Bewußtseyns, einer tragisch-ernsten Bewegung nicht zu verkennen, obwohl sie hier und da gleichfalls von sich abfällt, was indeß in der unglückseligen Stellung, in welcher sie sich zu behaupten hat, Rechtfertigung finden könnte.

Wenn wir nun in dem Werke das Wesen der Tragödie nicht erreicht finden, wenn die tragische Wirkung uns nicht erheben kann, obwohl sie uns erschüttert, indem sie Schuld und Unschuld gleicher blinder Nothwendigkeit hinopfert, wenn das Interesse sich in keinem Mittelpunkte, in keiner Hauptperson recht sammeln will, wenn überhaupt die Abwesenheit organischer Entwickelung und ideeller Einheit die ganze Dichtung als solche verfehlt erscheinen läßt; so hat der Dichter dagegen in den Einzelheiten, in dem großartigen Pathos, das aus mehr als einer Stelle spricht, besonders aber in der formellen Behandlung der Sprache und des Rhythmus eine solche Meisterschaft erwiesen, daß wir Wilh. v. Humboldt gern beistimmen, wenn er von dieser Seite her das Stück als den Gipfel von Schiller's Kunst betrachtet. Gleich einem Calderon'schen Prachtstücke sieht es da, an dem der ausgesuchteste Schmuck erglänzt, wie ihn der Schatz unserer Rede nur immer gewähren kann, die sich außer in Göthe's Iphigenie, Tasso und natürlicher Tochter in keinem andern deutschen Werke in gleicher Vollendung ausgesprochen hat. Sollten wir in dieser Hinsicht etwas tadeln, so wäre es, um mit J. Paul zu sprechen, daß „Melpomenen's Dolch zu glänzend und damasziert geschmiedet und geschliffen" erscheint [1]). — Wie diese Tragödie sowohl in ihrer

1) J. Paul bemerkt dieses hinsichts des Schiller'schen Tragödienstils überhaupt. Vorschule III. S. 892. 2. Ausg.

Schicksalslehre als auch in der Kunst der formellen Darstellung die fatalistische Romantik hervorrief, die in einer gesprungenen Saite oder in einem alten Messer, in Zigeunerkarten und Spukerscheinungen des Schicksals Stimme uns vernehmen lassen will, ist zu bekannt, um hier näheres Eingehen zu veranlassen. Daß Müllner's Schuld sich sogar an den letzten Vers des Stückes:

„Der Übel größtes aber ist die Schuld,"

unmittelbar anheftete, hat Gervinus nicht unbemerkt gelassen.

Hat Schiller in der Braut von Messina den Dämon des Zufalls in seinem Spiele mit der erblindeten Vernunft und im Hohne über des Menschen freien Willen dargestellt, tritt darin die Sklaverei im Dienste der Leidenschaft, das Umtreiben eines traurigen Wirr- und Wahnsinnes vor unsere Augen, so sehen wir in Wilhelm Tell (1804) die volle, herrliche Saat der Freiheit aufblühen und in der Wärme edler Begeisterung für das höchste Gut der Menschheit die schönsten Früchte tragen. Schiller, der poetische Apostel des Evangelium's der Freiheit, vollendet in Tell seine erhabene Mission. Dieses Werk ist das vollkommenste Ende des kühnen Anfangs seines Dichtens. Was die Räuber in dunklem Drange beginnen, was durch verschiedene Stufen in den nachfolgenden Tragödien gleichsam dialektisch entwickelt wird, indem Don Karlos das Thema auf seine Spitze stellt, Wallenstein aber, Maria, die Jungfrau und die Braut es durch die wesentlichen Momente seiner Widersprüche treiben, erscheint in diesem Schweizerdrama in seiner ganzen Lösung und, was dort noch überall mehr oder weniger mit der Schuld des Unrechts behaftet bleibt, ist hier zum reinen Rechte hinaufgeläutert. Daher kann denn auch Wilhelm Tell keine Tragödie seyn. Die Vernunft siegt über die Leidenschaft, die Freiheit über die Gewalt. In der vollen Ausbreitung dieser Siegesthat ist das Werk ein episches Schauspiel und will als solches beurtheilt seyn. Sowie nun aber dieses Stück unsers Schiller's Freiheitsdichtung schließt, so fällt es auch zusammen mit dem Schlusse des Freiheitskampfes, den das Revolutionsprincip in langer Anstrengung durch harte Opfer hindurchgeführt. Mit dem ersten Morgenstrahle des großen politischen Schlachttages rüstete sich auch Schiller's Muse zum Streite für dieselbe Sache. Die Räuber und die nordamerikanische Erhebung sind bezügliche Signale auf der einen wie auf der andern Seite; und sowie der Tag

der Revolution in Frankreich durch den Sieg ihres größten Helden über ihren Drang und ihre Noth beendet wurde (1804), so endete ihr größter Sänger den Feldzug seines Liedes mit dem herrlichsten Triumphgesange auf ihr erreichtes Ziel. Denn wie gewaltig auch die Macht jenes neuen Herrschers drücken mochte, er herrschte im Namen der errungenen Freiheit und auf ihrem Grunde. Er lehrte dieselbe, sich nun erst wahrhaft selbst zu kennen und ihres erkämpften Rechts tiefer inne zu werden, um es späterhin mit Maß und Weisheit üben zu können. Schiller's Tell anticipirt den Juli 1830. Der Dichter ist nicht umsonst ein Seher.

Indem wir nun dem Stücke selbst näher treten, finden wir alsbald, daß ihm nicht sowohl die dramatische als epische Auffassung und Anschauung unterliegt, wie wir dies so eben schon berührt haben. In dieser Hinsicht erscheint es bemerkenswerth genug, daß Göthe denselben Stoff geradezu für eine epische Behandlung gewählt hatte. Auf der Schweizerreise nämlich, die er im Jahre 1797 mit dem aus Italien rückkehrenden Meyer machte, hatte er beim Anblicke des Vierwaldstädter Sees und seiner Umgebung sich in seiner Einbildungskraft genöthiget gefühlt, „diese Lokalitäten, als eine ungeheuere Landschaft, mit Personen zu bevölkern" und so „an Ort und Stelle" den Plan zu einem entsprechenden Gedichte, das an Tell anlehnen sollte, gefaßt. Er konnte sich übrigens nach seiner Weise nicht zur Ausführung entschließen, so sehr ihn auch der Gedanke damit beschäftigte. Viel und oft hatte er mit Schiller die Angelegenheit besprochen, so daß sich auch bei diesem der Gegenstand allmälig und zwar nach seiner Art zurechtstellte. Göthe, bei dem der Stoff nach und nach den Reiz der Neuheit und des unmittelbaren Anschauens verloren, überließ ihn jenem „gern und förmlich," wie er schon früher „mit den Kranichen des Ibykus und manchem andern Thema gethan." Doch hatte er seinem Freunde Gegend und Natur-Verhältnisse überhaupt so treu geschildert, daß wohl vornehmlich aus diesen Schilderungen die lebendige landschaftliche Anschaulichkeit und lokale Wahrheit erwachsen mochte, die wir in der Dichtung um so mehr bewundern, als wir wissen, daß der Dichter selbst das Land niemals gesehen. Göthe deutet auch hierauf hin, bekennend, daß er sonst keinen weiteren Theil an dem Werke habe [1]). Schiller nahm aber die Tellsage und die

1) Göthe, Werke, Bd. 27. S. 157, 159 u. 208.

weiteren Bezüge der damit verbundenen Befreiungsgeschichte der Schweiz hauptsächlich aus Tschudi's Chronik und Johannes von Müller's Schweizergeschichte, in welchen beiden Werken die Sache mehr aus dem Gesichtspunkte epischer Dichtkunst als reiner historischer Wahrheit dargestellt wird [1]). Über die poetische Grundidee haben wir schon gesprochen. Das Gedicht ist die Feier des Sieges der Menschenrechte über die Gewalt der Stärke, die poetische Vollziehung des Thema der Revolution.

„Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getrosten Muthes in den Himmel
Und holt herunter seine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich
Und unzerbrechlich wie die Sterne selbst.
Der alte Urstand der Natur kehrt wieder,
Wo Mensch dem Menschen gegenübersteht."

Schiller will sich aber nicht auf den Standpunkt stellen, von welchem die Revolution ihr großes Werk ausgeführt. Er läßt die Freiheit siegen ohne Selbstbefleckung — ein reiner Sieg, „von Blutvergießen ungeschändet" allein kann ihrer würdig seyn. Die Elemente des Staates sollen sich nicht lösen, die Familie nicht mit ihm sich entzweien oder in ihm untergehen, vielmehr soll aus ihren Wurzeln die Freiheit des Ganzen neu und frisch erwachsen. Unser Schiller-Tell ist daher ebensosehr ein Manifest für die Intention des großen Jahrs 1789 als gegen die Praxis ihrer Ausführung. Shakspeare's Julius Cäsar, der mit

1) Es ist hier der Ort nicht, die kritischen Verhandlungen über das historische Verhältniß der Tellsage darzulegen, wie sie seit dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts vorkommen und in die Gegenwart lebhaft eingetreten sind, ohne daß das Resultat allseitig festgestellt wäre. Nur so viel ist wohl anzunehmen, daß die Sage ihrem Wesen nach der Fabel angehört. Abgesehen von ähnlichen nordischen Traditionen (bei Saxo aus dem zwölften Jahrhundert), fällt der Apfelschuß schon in die ältesten deutschen Sagengebiete, indem derselbe bereits dem alten Eigel, Vater des Königs Orendel und Bruder Wieland's des Schmieds, beigelegt wird. Vergl. das altdeutsche Gedicht des zwölften Jahrhunderts: „König Orendel," herausg. v. Hagen 1844, übersetzt v. Simrock. Daß in diesem Gedichte der Trierer Rock bedeutend betheiligt ist, mag bloß beiläufig erwähnt werden und ist jüngst bekannt genug geworden.

dem Tell gleiche Tendenzen hat, gab Schillern bei seinem Werke die thätigste Stimmung. „Für meinen Tell," schreibt er an Göthe, „ist mir das Stück von unschätzbarem Werthe; mein Schifflein wird auch dadurch gehoben." Daß Einzelnes hier sogar an Einzelnes dort erinnert, z. B. Gertrud, Stauffacher's Gattin, an die Portia, des edlen Brutus Gemahl, ist wohl schon sonst bemerkt worden. Dem Grundcharakter nach nun mehr episch als dramatisch, entbehrt der Tell einer eigentlichen Hauptperson, um die sich die Handlung vorzüglich koncentriren möchte, sowie einer bestimmten lokalen Einrahmung. Ein ganzes Volk trägt die Geschichte, die sich vor uns entwickelt, und das offene Land ist die Bühne, auf der sie dargestellt erscheint. Tell bildet keine eigentliche Hauptperson. Er handelt zunächst nur für sich und in seinem und der Seinigen Interesse, er vertritt das Privatrecht der Familie. Der Monolog vor dem verhängnißvollen Schusse auf den Landvogt (Akt IV. Sc. 3) spricht diesen Standpunkt deutlichst aus:

„Die armen Kindlein, die unschuldigen,
Das treue Weib muß ich vor deiner Wuth
Beschützen, Landvogt!"

Und als die That vollbracht war, freuet sich Tell nicht sowohl über die Befreiung des Landes als über das Glück, sich wieder unter den Seinigen auf dem Seinigen zu finden:

„Uns trennt kein Tyrann mehr.

— — — — — — — —

Da bin ich wieder! Das ist meine Hütte!
Ich stehe wieder auf dem Meinigen."

Aber die Befreiung seiner Familie bringt die des Vaterlandes, der Frieden, den er hier erworben, ist das Pfand des Friedens seines Volkes. Von dieser Seite her streift das Stück an Hermann und Dorothea, wo gleichfalls das private Idyll eine Welthat spiegelt, wo die Familie gleichfalls die Hoffnung der Zukunft trägt.

Wollen wir einige weitere Blicke auf die poetische Bedeutung des Werkes thun, so haben wir vor Allem die hohe Kunst zu rühmen, womit der Dichter eben das Naturidyll mit der großen That der Geschichte zu lebendiger Einheit zu verweben verstanden. In der Natur, sehen wir, hat das Volk seine Kraft wie in seinem

Wollen; dieses ist so treu und rein wie die Wiesen und der Gletscher strahlend Haupt, so mächtig und so kühn wie der Sturm, der aus seinen Felsenschluchten dringt. Die Natur spricht zu jedem Akte der Handlung ihr bejahend Wort und theilt wie eine Mutter ihrer Kinder Lust und Leid, die Sorgen ihres Druckes wie den Jubel ihrer Freiheit. Auch hierin stellt sich das Gedicht ganz nahe an das Göthe'sche hin. Diese glückliche Art, womit der Dichter hier seine Lieblings-Idee, die Freiheit, in der lebendigsten Umarmung der Natur sich verwirklichen läßt, ist um so bedeutsamer, als sie am Ziele seiner Lebens- und Dichtungsbahn ihn erreichen läßt, was er theoretisch für das Höchste gehalten, wornach er aber praktisch bisher meist vergebens gerungen. Was die weitere Anordnung und Ausführung angeht, so ist die Komposition einheitlicher und einfacher, als in den meisten andern Dramen des Dichters, der Fortschritt natürlicher, dabei das Ganze im Wesentlichen gut motivirt; und wir können dem britischen Kritiker, Th. Carlyle, nicht beistimmen, wenn er, Vieles lobend, gerade hier tadeln will, indem er meint, daß die Begebenheiten nicht auf ein und dasselbe Ziel hinstreben, und daß zwischen der Verschwörung im Rütli und der That des Tell kaum ein Zusammenhang sey. Er übersieht, daß Alles gleichmäßig zu der Befreiungsthat hindrängt und Tell's private That nur ein Stützpunkt ist der allgemeinen. Tell's Mord mußte der Empörung, die unblutig seyn sollte, nur wie zufällig dienen. Bei ihm war die That entschuldigt durch die Noth, hätte er sie aus Empörung und für Empörung ausgeführt, so wäre sie der Blutfleck der Freiheit geworden, die sich doch die Hände rein erhalten und durch die einfache Macht ihrer Erhebung selbst den Sieg erringen wollte.

„Erduldet's, laßt die Rechnung der Tyrannen
Anwachsen, bis ein Tag die allgemeine
Und die besondre Schuld auf einmal zahlt."

Diese Gemahnung Stauffacher's nach dem Beschlusse und Schwure im Rütli zeigt, wohin der Dichter zielte. Vortrefflich ist die Exposition im ersten Akte. Alle Momente, wodurch die Selbsthilfe sich rechtfertiget und wovon das Drama getrieben wird, sind meisterhaft vergegenwärtiget. Wir werden in die Mitte der Verhältnisse, mitten in den Kontrast idyllischer Freundlichkeit und tyrannischer Bedrückung versetzt, wir sehen die heitere Miene der

Landschaft und die Gewalt des in ihren Frieden eindringenden Sturms, wir vernehmen die munteren Töne des Kuhreihens und die Jammerlaute des mißhandelten Volks. Alles koncentrirt sich in dieser Einleitung gewissermaßen um den Vierwaldstädtersee, der in seiner Ruhe wie in seinem Wogenzorne Zeuge und Spiegel der Plane und Thaten der Menschen seyn soll. Göthe hatte wohl Recht, an Schiller über diesen ersten Akt zu schreiben: „Das ist denn freilich kein erster Akt, sondern ein ganzes Stück und zwar ein fürtreffliches." Bis zum fünften Akte geht die Handlung in stetigem Flusse fort, und es scheint, als ob bereits mit dem vierten das Ganze zum natürlichen Schlusse gebracht sey und also hier sein Ende hätte finden sollen. So meint z. B. die Frau v. Staël, daß der fünfte Akt nach Geßler's Ermordung nichts weiter sey, als eine überflüssige Erklärung zu dem Geschehenen. Auch Andere haben sich über den losen Zusammenhang in dieser Hinsicht tadelnd ausgesprochen. Namentlich glaubt Bohtz (Geschichte der neueren deutschen Poesie), daß die Bewirkung der allgemeinen Befreiung des Landes in die eigentliche dramatische Gegenwart hätte versetzt werden sollen, während uns jetzt nur davon erzählt wird. Allein einerseits würde dadurch das Stück aus seiner einfachen Haltung hinausgehoben, und Tell's That selbst zu sehr verdunkelt worden seyn, die so in frischer Anschauung ihren Erfolg bewährt, andererseits ist auch der ganze Akt ohne jene dramatische Entfaltung hinlänglich motivirt, da, nach dem was geschehen, der Fortgang der Geschichte leicht vorausgesetzt und durch die Erzählung hinreichend ergänzt werden kann. Eine weitere dramatische Vorführung hätte nur ermüden können, indem sie nichts wesentlich Neues zu bieten hatte. Daß aber der ganze Akt, etwa mit Ausnahme der Erscheinung des Parricida und einiger anderer Kleinigkeiten, in der Idee des Stückes nothwendig begründet liegt und kein bloßer explikativer Anhang ist, begreift man leicht, wenn man bedenken will, daß es ja nicht sowohl auf Tell's Handlung an und für sich, als auf den Triumph der Freiheit ankommt, der durch sie zunächst gefördert werden soll. Dieser ist es, worauf das Stück von Anfang an gerichtet, wofür die That des Tell eben nur das Mittel bildet. Ein solcher Triumph mußte vollständig seyn, der Sieg der Gegenwart mußte die Bürgschaft der Zukunft enthalten; und darum erscheint auch die Bot-

schaft von des Kaisers Ermordung wohl motivirt, wie sie denn außerdem noch dazu dient, durch den Kontrast des Unrechts, was in ihr liegt, mit dem Rechte der Schweizerthat diese selbst noch höher zu stellen. Auch Stauffacher's Worte deuten, gleich einem Ausspruche des Chors, auf jenes Verhältniß hin:

„Den Mördern bringt die Unthat nicht Gewinn,
Wir aber brechen mit der reinen Hand
Des blut'gen Frevels segenvolle Frucht."

Daß dieser Akt sonst einige Punkte enthält, die nur störend eingreifen können, haben wir schon bemerkt. Dahin gehört z. B. das Schreiben von der verwittweten Kaiserin Elsbeth. Schiller scheint hier, wie durch Anderes die That der Empörung zu ängstlich entschuldigen zu wollen. Dasselbe gilt besonders von der Einführung des Königsmörders Parricida. Man hat diese Episode vielfach getadelt und Stimmen, wie die von Solger, Bouterweck und Hoffmeister, haben sich aus verschiedenen Gründen dagegen ausgesprochen, während Andere, wie z. B. Gervinus, sie entschuldigen wollen. Der Letztere sucht dabei den moralischen Gesichtspunkt vor dem ästhetischen aufrecht zu halten, und meint, daß es noth gethan, „den uneigennützigen Tyrannenmord vor der durch Entnervung delikat gewordenen Moralität unserer Tage zu retten [1])." Allein einerseits darf in einem poetischen Werke das rein Moralische das Ästhetische nicht verdrängen, andererseits müssen wir aber leugnen, daß selbst das moralische Moment hier am rechten Platze und von rechter Wirkung sey. Wir meinen nämlich, daß durch diese Zusammenstellung des Tell und Parricida, sowie durch die Mühe, welche der Dichter sich giebt, die That des Ersteren der des Letzteren gegenüber zu entschuldigen, eben das moralische Urtheil gegen jene erst recht herausgefodert werde, was um so weniger geschehen sollte, als man bis dahin gar nicht an die mögliche Unmoralität derselben denken konnte, sie vielmehr durch die Weise ihres Geschehens sich selbst hinlänglich rechtfertigte. Sowie aber die Sache jetzt steht, kann man sich kaum der Erinnerung an das banale Sprichwort: qui s'excuse s'accuse, dabei erwehren. Außerdem drängt sich die Episode verfinsternd in den frohen freien Jubel über des Vaterlandes Errettung,

1) A. a. O. Thl. II. S. 566 ff.

der gerade in diesem Akte seine Stimme haben will. Die Nachricht von der Ermordung des Kaisers gehörte zu der Vollendung der ganzen Idee des Werkes, allein die weitläuftigen Reflexionen, die an die That geknüpft werden, und welche Schiller's Sorge verrathen, ja keine Revolutionsgräuel zu beschönigen, verderben die richtige poetische Intention in ihrer Ausführung. Immer mochte der Abscheu vor der Unthat in einem allgemeinen Worte des Volks sich Ausdruck geben, dann aber mußte er in dem Siegesgesange der freien Schweiz alsbald verhallen. — Sonst hat man in dem Stücke überhaupt wohl noch die Hineinflechtung des Verhältnisses zwischen Rudenz und Bertha hier entschuldigt, dort getadelt. Wie dasselbe vorliegt, müssen wir uns dem Tadel beigesellen. Es verräth zu sehr die Absicht und darum verfehlt es sie. Die Gleichheitsidee, richtig verstanden, mit Recht als die Grundidee wahrer politischer Freiheit anzusehen, sollte hier versinnlicht werden. Wir meinen, daß dieses durch den alten Attinghausen hinlänglich geschehen. Er ist, wenn auch im Übrigen aller Vergleich abzulehnen, doch in dem Punkte, daß er als Aristokrat das Princip der Erhebung des Volks gegen die Gewalt vertheidigt, der Mirabeau dieser Schweizerrevolution, wie sie der Dichter uns schildern will. In seinen letzten Sterbeworten bezeichnet er den wahren Beruf der neuen Zeit, welche die Revolution geboren. Nicht mehr der Adel, glaubt er, trägt den Staat,

„Durch andre Kräfte will
Das Herrliche der Menschheit sich erhalten.

— — — — — — — —

Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen."

In Absicht auf Rudenz und Bertha theilen wir ganz die Ansicht Hoffmeister's, wenn er sagt: „Es sind subjektive Gestalten und mit dem Schweizervolke nur durch abstrakte Ideen, nicht durch Fleisch und Blut verbunden." Es bedünkt uns, daß dieser Zephyr romantischer Sentimentalität wie ein fremder verlorner Hauch in die volle frische Bewegung des hohen Freiheitskampfes, auf den die eisigen Gletscher schauen und in den der Sturm der Klüfte braust, herüberweht. Wir werden an Max und Thekla, an Mortimer und Maria, an Johanna und Lionel erinnert. Schiller wollte sentimentalischer Dichter bleiben bis an sein Ende.

Daß in einem Gedichte wie dieses, welches mehr epische als dramatische Richtung hat, die Charakteristik nicht entschieden vortreten könne, bedarf weiterer Erörterung nicht. Wenn wir daher in dem Stücke keine Person besonders auszuzeichnen haben, so können wir dagegen darauf aufmerksam machen, daß es dem Dichter gelungen ist, die meisten Personen, Männer wie Frauen, in der Physiognomie des ganzen Volkes und Landes von damals zu zeichnen. Das Volk ist ja hier die eigentliche Hauptperson und diese sehen wir in den Personen zusammt so charakteristisch als treu gespiegelt. Alle flache, kokett-naive Modernisirung, an die uns Geßner's Idyllen lange genug gewöhnt, hat Schiller streng entfernt; es ist der Schweizer, wie ihn seine Schweiz in den guten alten Zeiten gebahr und nährte, den uns der Dichter zeigt. Und in diesem Punkte ist es vorzüglich Tell, auf welchen die Anschauung sich wendet. In ihm koncentrirt sich die ganze nationale Substanz zu gediegener Individualität. In seinem Familienverhältnisse steht er da als ein beredter Zeuge der einfachen Treue und Sitte, womit der alte Schweizer Vater und Herr des Hauses war. Man merkt ihm an, wie dem Lande und Volke die Freiheit bleiben mußte, so lange es dachte und lebte wie sein Tell. Ihn selbstbewußter und kühner wünschen wie Einige, z. B. Börne, heißt verkennen, daß der Dichter aus ihm keinen Helden machen wollte. Daß die andern Männer, die im Rathe tagten, mehr reden mußten als er, versteht sich wohl von selbst. Freilich ist die Epik ihres Mundes hier und da etwas zu ergiebig breit; allein ihre Worte sind doch meist so schön und so voll von patriotischer Gesinnung, daß man sie schwer entbehren möchte. Im Ganzen hat Schiller in dem Werke die Schönheit und Energie seiner Rede auf's trefflichste mit der That vereint, und sowie wir diese Dichtung überhaupt als das Symbol der Aussöhnung seines idealen Strebens mit der Wirklichkeit betrachten können, so auch in jener Hinsicht. Rührend spricht das Gedicht uns zu, wie der schmerzlich-letzte Scheidegruß eines hohen Geistes, der, am Ziele seines erhabenen Strebens angelangt, fühlt, daß ihm nichts mehr ziemt, als den Schauplatz zu verlassen, der nun ein ewiges Denkmal seines wahrsten Seyns erhalten hat.

Wir würden noch der vielen schönen und eindringlichen Sprüche erwähnen, die hier die politische Muse redet, wenn

wir überzeugt seyn dürften, daß die, denen sie besonders frommen könnten, auf sie hören möchten. Nur einen, sey vergönnt, am Schlusse zu erwähnen, weil in ihm sich alle sammeln:

„Und eine Freiheit macht uns Alle frei."

Deutschland sollte den Tell seines Dichters so wenig vergessen, wie die Schweiz den Tell ihrer Sage. — Mit dem hohen Werke schwieg die edle Zunge, die nicht müde ward, das Edelste zu verkünden, an deren Worte unsere Jugend sich einst begeisterte, als Fürst und Vaterland sie riefen, und die zu den Guten unsers Volks immerdar erhebend sprechen wird.

In die Zeit, wo Schiller am Tell arbeitete, fiel der Besuch der Frau von Staël in Weimar. Er fühlte die ganze Last ihrer französischen Unruhe, wußte aber ungeachtet der mangelnden Fertigkeit in dem französischen Ausdrucke ihrem raschen Ideengange Stand zu halten, geduldiger als Göthe, der ihre Leidenschaftlichkeit schwer ertrug. Da sie nach längerem Aufenthalte, als man gewünscht, Weimar wieder verließ, fand sich Schiller wie „von einer Krankheit genesen." Übrigens war die seltene Frau, von der er schreibt: „es ist Alles aus einem Stück, und kein fremder, pathologischer Zug in ihr," und an der auch Göthe, trotz dem, daß er ihr die Fähigkeit abspricht, sich zu der stillen, gefaßten Lage zu entschließen, welche die Pflicht erfodert, „wie in geistigem so in körperlichem Sinne etwas Reizendes" fand, für das damalige Weimarer Leben immerhin eine anregende Erscheinung, und dies um so mehr, als auch gleichzeitig andere bekannte und geistvolle Schriftsteller dort eintrafen, unter denen wir nur Benjamin Constant nennen, der die Staël begleitete, und Johannes v. Müller, dem Schiller in seinem Tell ein Denkmal setzte [1]). Schiller ward durch diese und sonstige in seinem geselligen Familienkreise sich bietende angenehme Verhältnisse, in deren Mitte besonders Karoline v. Wolzogen wie eine liebevolle Geistespriesterin waltete, bei vergnügter und zufriedener Stimmung erhalten, die auf sein poetisches Schaffen, wie wir es so eben dargestellt, erwecklich wirkte. Den höchsten Gipfel seines Lebens aber erstieg der Dich-

1) Akt V. Sc. 1. Eine kurze, aber treffende Schilderung der Frau von Staël und ihres Besuchs in Weimar giebt Göthe in seinen Annalen oder Tages- und Jahresheften, Jahr 1803 und 1804. Werke, Bd. 27. S. 136 ff. und besonders S. 143 ff.

ter, als er nach Vollendung seines Tell, im Kulminationspunkte seines dichterischen Ruhmes, nach Preußens Hauptstadt reiste, wo ihm Iffland einen Triumph des Genius bereitete, wie ihn selten Dichter feiern mögen. Im Frühling des Jahrs 1804 zog er in Berlin ein; die allgemeine Bewunderung im Bunde mit dem allgemeinsten Wohlwollen empfing ihn hier, eine Bewunderung und ein Wohlwollen, an dem der Thron wie die Hütte gleichen Theil nehmen wollten. Was er in der Jungfrau sagt:

„Drum soll der Sänger mit dem König gehen,"

sollte ihm hier erfüllt werden. Der höchste Genuß, die schönste Blüte seines Lebens mochte aber wohl darin erscheinen, daß Iffland die Reihe seiner Meisterwerke von Wallenstein bis zu Tell in möglichster Vollkommenheit zur Aufführung brachte vor den Augen der gebildetsten Menschen, im Glanze der Hauptstadt, deren ruhmumstrahlten großen König er einst zum Helden seiner Muse hatte machen wollen. Was ihm hier sonst noch an Liebe und Ehre widerfuhr, wie man ihn auf den stillen Wunsch der schönen edlen Königin Luise nach Berlin hinübersiedeln wollte, ihm glänzende Stellung sammt reichlichstem Einkommen bietend, wie er dagegen in seinem dankbaren und genügsamen Sinne gegen eine geringe Verbesserung des bisherigen, höchst bescheidenen Gehalts bei seinem Herzoge und seinem Freunde Göthe in Weimar blieb[1]), mag hier bloß flüchtige Erwähnung finden. Nur darauf weisen wir hin, wie dieser Höhepunkt in des Dichters Leben zugleich die Katastrophe ward, an die sein Tod sich knüpfte. Der Frühling des Jahrs 1804 war der volle Blütentag seines Lebensbaumes, den der Frühling des Jahrs 1805 entwurzeln sollte. Das Schicksal wollte nun einmal den großen Dichter zum tragischen Helden, sein Leben zu der erhabensten Tragödie machen. Hat je ein edler Geist den Kampf der Idee gekämpft gegen die Macht der Endlichkeit, den Kampf der Freiheit gegen den Drang gemeiner Wirklichkeit, so war es Schiller, dem dieser Ruhm vor jedem Andern gebührt. Er starb für das Evangelium, welches er so weltapostolisch groß und erhaben gepredigt, für das Evangelium der Freiheit, das uns allein selig machen kann, weil es allein die Wahrheit ist.

1) Während man ihm in Berlin außer andern verlockenden Vortheilen auf 3000 Thaler Gehalt Aussicht gab, nahm er vom Herzog Karl August, der gern mehr gegeben, wenn er gekonnt, 400 Thaler an, womit am Ende seines Lebens sein fixes Einkommen auf 800 Thaler stieg.

Nach der Rückkehr von Berlin suchte Schiller in neuer Thätigkeit fortzuwirken. Er nahm Früheres wieder vor, wie z. B. den Warbeck und Demetrius, übersetzte die Phädra des Racine [1]), begann ein neues Drama unter dem Titel: „die Kinder des Hauses," worin er die Pariser Polizei zum Gegenstande nehmen wollte, ließ aber Alles unvollendet, und bloß das lyrische Spiel: „die Huldigung der Künste," welches er auf dringendes Anliegen Göthe's zum Empfang der jungen Erbprinzessin von Weimar, der Russischen Großfürstin Maria Paulowna, dichtete (im November 1804) und in dem er den Preis einer solchen Gelegenheitsproduktion gewonnen hat, liegt als seine letzte abgeschlossene Arbeit vor. Am meisten ist zu bedauern, daß der Demetrius nicht von ihm zu Ende gebracht werden konnte, da derselbe nach dem vorhandenen Plane und einzelnen Fragmenten ein großartiges Werk der tragischen Muse hätte werden können. Auch in diesem Werke wollte er der Freiheit einen Tempel bauen. Er wollte in ihm „das Große berühren, was in dem Gedanken liegt, daß die Totalität einer ganzen Nation ihren souveränen Willen ausspricht und mit absoluter Machtvollkommenheit handelt." Die Schweizer Freiheitsidylle sollte zum Weltfreiheitsdrama erhoben werden. Die Dichtung sollte ihm „ganz rein bleiben," obwohl er die Gelegenheit nicht mißkannte, in der Person des jungen Romanow dem russischen Kaiserhause „viel Schönes zu sagen [2])." Und so blieb denn in der That der Tell der eigentliche Grenzstein, den er seinem Leben durch die Hand der Muse setzte.

Es scheint, als ob die Anstrengung und Aufregung, die ihm die Reise nach Berlin verursachte, mitwirkte, das alte Krankheitsübel, das ihn seit 1791 nie mehr ganz verlassen, wieder mit neuer Kraft zu wecken. Eine Erkältung, die er sich in Jena, zu leicht gekleidet bei einer Spazierfahrt, zugezogen, nahm nach kurzer Unterbrechung mehr und mehr den Charakter der Gefährlichkeit an

1) Andere Übersetzungen, die er wie die Phädra für die Weimarer Bühne machte, z. B. die des Macbeth, des französischen Lustspiels „der Parasit," eines gleichen von Picard: „der Neffe als Onkel," die deutsche Bearbeitung der „Turandot" nach dem Italienischen des Karlo Gozzi übergehen wir hier, sowie manche noch nicht erwähnte prosaische Kleinigkeiten, die zu seinem Ruhme nichts beitragen.

2) K. v. Wolzogen über ihn. Schiller's Leben, Stuttgart u. Tübingen, 1845, S. 314.

und war bestimmt, sein großes Daseyn zu beenden. Tragisch genug ist es, wie ihm unter den Leiden der Krankheit seine Frau noch ein Töchterchen gebar, das er mit der innigsten Freude eines glücklichen Vaters empfing, und das gleichsam zum Engel seines Todes werden sollte, der ihn ereilte, als noch kein Jahr seit dessen Geburt verflossen war. Nicht lange vor seinem Tode [1]) schrieb er noch einmal an seinen theuersten Freund, W. v. Humboldt, dem er lange kein Wort des Andenkens gesagt. Es komme ihm vor, meint er, „als ob ihre Geister immer zusammenhingen," als ob es „für ihr Einverständniß keine Jahre und keine Räume" gäbe. Zugleich legt er das Bekenntniß ab, wie er hoffe, „in seinem poetischen Streben keinen Rückschritt gethan zu haben, vielleicht wohl einen Seitenschritt," indem es ihm begegnet seyn könne, „den materiellen Foderungen der Welt und der Zeit etwas eingeräumt zu haben." Uns liegt nur noch die Pflicht ob, dieses Geständniß im Wesentlichen zu bestätigen und dann zu melden, wie die Hand des Todes am 9. Mai des Jahres 1805 die Pforte seines Lebens schloß, das er nicht viel höher als auf fünf und vierzig Jahre gebracht. Wie Wieland's letzte Worte Hamlet's „Seyn oder nicht Seyn" waren, wie Herder's letzter Wunsch den „Ideen" galt, Göthe „nach Licht" rief, als ihn die ewige Finsterniß umfangen wollte, so war Schiller's letzter Blick noch „der schönen Abendsonne" zugewandt und sein letztes Wort deutete „die Heiterkeit" an, mit der sein Inneres die Welt und Natur zum letzten Male begrüßte. Es war eine Abendstunde, in der er endete [2]). Je höher der Hingeschiedene sich auf die Stufe der vaterländischen Bewunderung gestellt hatte, desto tiefer war die Trauer, die Alle ergriff, als die Botschaft seines Todes erscholl. Seit Klopstock hatte man um keinen deutschen Mann inniger getrauert, und der Enthusiasmus hatte

1) 2. April 1805.

2) Es ist anziehend, zu bemerken, wie seine letzten Dichterzeilen zum Theil der Sonne galten, die er eben kurz vor seinem Hinscheiden noch sehen wollte. K. v. Wolzogen erzählt, daß ihr Mann auf Schiller's Schreibtische den Monolog der Marfa im Demetrius gefunden, an dem er also wohl zuletzt geschrieben. Unter den Endversen lesen wir folgende:

„O, warum bin ich hier geengt, gebunden,
Beschränkt mit dem unendlichen Gefühl!
Du ew'ge Sonne, die den Erdenball
Umkreist, sey du die Botin meiner Wünsche!"

bei keiner andern Todesfeier seit der jenes ihm verwandten Dichters so hoch und heilig sich erwiesen, als bei der seinigen. Der Mond der Mainacht beschien Schiller's Sarg auf's freundlichste in dem Augenblicke, wo er in die Gruft gesenkt ward, und die Nachtigallen sangen ihrem Dichterfreunde das schönste Grablied, so je einem Sterblichen gesungen. Göthe's Schmerzenslaute, die er unter Thränen dem großen theueren Genossen seiner Bahn nachsendete, und die sich aus verborgener Kammer in den Gesang der Natur mischen wollten, beweisen mehr als Alles den Verlust, der hauptsächlich auch seinem Herzen galt. Wie er Schillern nicht lange vor seinem Tode nach einem Besuche bei ihm vor seiner Thür zum letzten Male begrüßt hatte, wie er, selbst krank, sich in dem Schmerze über den Vorangegangenen lange nicht zu trösten vermochte, wie er den Gedanken faßte, zu seinem Troste die Ausdichtung des unvollendeten Demetrius gleichsam als ein Vermächtniß des Freundes für seine Thätigkeit zu betrachten, um durch die Arbeit „dem Tode zum Trotz" die Unterhaltung mit ihm fortzuführen, wie ihm „der Verlust ersetzt schien, indem er so sein Daseyn fortsetzte," dieses und Anderes hat uns Göthe selbst in seinen Annalen einfach und kurz berichtet[1]). Wir aber, womit könnten wir des großen, herrlichen Mannes Schilderung wohl besser schließen, als, wie die vorhergehende seines Freundes, mit seinen eigenen Worten?

„Wisset, ein erhab'ner Sinn
Legt das Große in das Leben
Und er sucht es nicht darin[2])."

überhaupt beschäftigte sich nach seines Dieners Wahrnehmung seine Phantasie in der Todeskrankheit viel mit dem Demetrius.

1) Der Entschluß blieb unausgeführt. Göthe's Einbildungskraft zog ihn fort und fort ab zu dem Todten in die Gruft. Sein Tagebuch stockte, und die weißen Blätter deuten auf „seinen hohlen Zustand" hin. Vgl. Werke, Bd. 27. S. 163 ff.

2) Die Huldigung der Künste.

100